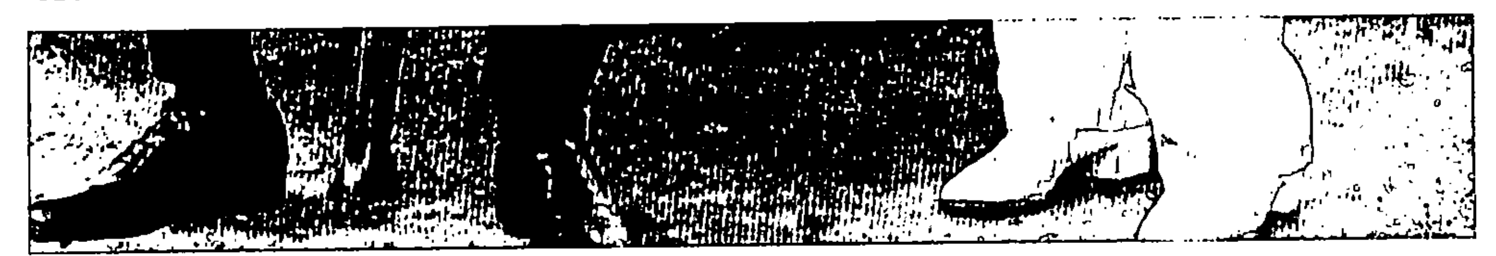
cahiers du CINEMA

Montage
S.M. Eisenstein
Fernando E. Solanas
Hongrie



6 francs *numéro 210 mars 1969*

"Le Grand Amour" est la nouvelle comédie écrite, réalisée et jouée par Pierre Etaix. Egalement interprété par Annie Fratellini et Nicole Calfan, "Le Grand Amour" est actuellement en exclusivité aux cinémas Biarritz, Impérial, Ursulines et Cambronne.



Un si joli mot :
le montage ! *Il n'est pas encore à la mode,*
mais il a tout pour devenir en vogue.
Allons-y ! S.M. Eisenstein.

cahiers du CINEMA



• Ma nuit chez Maud • Eric Rohmer (Françoise Fabian, Jean-Louis Trintignant) Les Films Losange

N° 210 MARS 1969

Nous reportons au prochain numéro quelques-unes de nos rubriques habituelles : Petit Journal, Revue de presse et Courrier des lecteurs Nos lecteurs nous en excuserons Nous publierons également dans notre prochain numéro la • liste des dix meilleurs films de 1968 • selon nos lecteurs.

CAHIERS DU CINEMA. Revue mensuelle du Cinéma. Administration-Pulicité : 63, av. des Champs-Elysées, Paris-8° - Tél. : 359-01-79. Rédaction : 8, rue Marbeuf, Paris-8° - Tél. : 359-01-79

A VOIR ABSOLUMENT (SI POSSIBLE)

De mois en mois, parfois depuis des années, on peut trouver cités dans les « Cahiers » un certain nombre de films, sans que la possibilité ait été donnée à tous de juger sur pièces. Nous avons tenu à en dresser la liste, parsemée de titres de films récents que nous aimons et qui ont été, avec plus ou moins de discernement, programmés (un carré noir les distingue)

FRANCE

Acéphale (Patrick Deval, premier l. m., 1968).
L'Authentique Procès de Carl-Emmanuel Jung (Marcel Hanoun, 1967, Cahiers nº 195 et nº 203).
Calcutta (Louis Malle, 1968).
La Concentration (Philippe Garrel, 1968, Cahiers nº 204).
Le Gai Savoir (Jean-Luc Godard, 1968, Cahiers nº 200, p. 53 à 55).
Une histoire immortelle (Orson Welles, 1967).
Jaguar (Jean Rouch, 1954/1968, Cahiers nº 195, p. 17 à 20 et p. 26).
Marie pour mémoire (Philippe Garrel, 1967, Cahiers nº 202, p. 59 et nº 204).
Le Révélateur (Philippe Garrel, 1968, Cahiers nº 204).
La Rosière de Passac (Jean Eustache, 1968).
Tu imagines Robinson (Jean-Daniel Pollet, 1967, Cahiers nº 204).
■ **Simon du désert** (1965), **La Voie lactée** (1968) (Luis Buñuel).
Wheel of ashes (Peter Emanuel Goldman, 1968/9).

ALLEMAGNE

Lebenszeichen (Signes de vie) (Werner Herzog, premier l. m., 1967 ; Cahiers nº 202, p. 60).

ANGLETERRE

One plus one (Jean-Luc Godard, 1968).

ARGENTINE

La Hora de los hornos (Fernando Ezequiel Solanas, 1968).

CANADA

Jusqu'au cœur (Jean Pierre Lefebvre, 1968).
Patricia et Jean-Baptiste (Jean Pierre Lefebvre, nº 190, p. 61 et nº 200, p. 108).

COTE D'IVOIRE

Concerto pour un exil (Désiré Ecaré, 1967, Cahiers nº 202, p. 63/64, nº 203, p. 21/22).

DANEMARK

Der var engang en krig (Il était une fois une guerre) (Palle Kjaerulff-Schmidt, 1967).

ESPAGNE

Peppermint frappé (Carlos Saura, 1968).

FINLANDE

Journal d'un ouvrier (Risto Jarva, 1967, Cahiers nº 200, p. 98).
La Veuve verte (Jaakko Pakkasvirta, 1967, premier l. m., Cahiers nº 202, p. 62).

GEORGIE

La Chute des feuilles (Otar Ioceliani, premier l. m., 1967, Cahiers nº 202, p. 63).

GRECE

Kierion (Demosthene Theos, premier l. m., 1967, Cahiers nº 206).

HONGRIE

Cati (Meszaros Marta, 1968, Cahiers nº 210).
Où finit la vie (Elek Judit, 1967, Cahiers nº 202, p. 63).
Vents brillants (Jancso Miklos, 1969, Cahiers nº 210).

INDE

La Déesse (Satyajit Ray, 1960).

ITALIE

Fuoco ! (Gian Vittorio Baldi, 1968, Cahiers nº 206, p. 33).
Nostra Signora dei Turchi (Carmelo Bene, premier l. m, 1968, Cahiers nº 206).
Partner (Bernardo Bertolucci, 1968, Cahiers nº 206, p. 33).
I sovversivi (Paolo et Vittorio Taviani, 1967, Cahiers nº 195, p. 25).
Tropici (Gianni Amico, 1967, premier l. m., Cahiers nº 202, p. 64 et nº 203, p. 20).
Uccellacci e uccellini (Pier Paolo Pasolini, 1967, Cahiers nº 179, p. 46/47 et nº 195 encart).

IRLANDE

Rocky Road To Dublin (Peter Lennon, premier l.m., 1967, Cahiers nº 202, p. 61).

JAPON

L'Ange rouge (Masumura Yasuzo, 1966).
Barberousse (Kurosawa Akira, 1965).
La Femme-Insecte (Imamura Shohei, Cahiers nº 158, p. 39).
La Mariée des Andes (Hani Susumu, 1966, Cahiers nº 183, p. 29/30).
La Pendaison (Oshima Nagisa, 1968).
Premier amour version infernale (Hani Susumu, 1967).

NIGER

Cabascabo (Oumarou Ganda, 1968, Cahiers nº 206, p. 30).

RUSSIE

Le Cœur d'une mère (1re partie) (Mark Donskoï, 1966).
Noces d'automne (Boris Yachine, premier l. m., 1968).

SUEDE

■ **L'Amour sans uniforme** (Hans Abramson, 1966, Cahiers nº 210).
La Chasse (Ingve Gamlin, premier l. m., 1966).
Livet är stenkul (Vivre à la folie) (Jan Halldorf, 1967).

SUISSE

Haschich (Michel Soutter, 1967, Cahiers nº 202, p. 61, nº 207, p. 76).
Quatre d'entre elles (Y. Yersin, C. Champion, F. Reusser et J. Sandoz, premier l. m., 1968).

U.S.A.

Chelsea Girls (Andy Warhol, 1966, Cahiers nº 194, p. 53).
David Holzman's Diary (James MacBride, premier l. m., 1967, Cahiers nº 202, p. 58).
Faces (John Cassavetes, 1968, Cahiers nº 205, p. 37).
In the Country (Robert Kramer, premier l. m., 1966, Cahiers nº 192, p. 26 et nº 202, p. 56).
Model Shop (Jacques Demy, 1968, Cahiers nº 206).
Nude Restaurant (Andy Warhol, 1967).
Portrait of Jason (Shirley Clarke, 1967, Cahiers nº 205).
■ **Relativity** (Ed Emshwiller, 1964).
Revolution (Jack O'Connell, premier l. m., 1967, Cahiers nº 202, p. 60).
■ **Ride Lonesome** (Budd Boetticher, 1959).
The Stripper (Franklin Schaffner, premier l.m., 1963).
Troublemakers (Norman Fruchter et Robert Machover, premier l. m., 1967).

YOUGOSLAVIE

L'Histoire qui n'existe plus (ou Aux abois) (Matjaz Klopcic, premier l. m., 1966).
Quand je serai mort et livide (Zivojin Pavlovic, premier l. m., 1968).
Sur des ailes en papier (Matjaz Klopcic, 1967, Cahiers nº 202, p. 63).
Une vie accidentelle (Ante Peterlic, premier l m., 1968).



LE CUIRASSE POTEMKINE.



Ecrits d'Eisenstein (2)

"Eh!"
De la pureté du langage cinématographique

Mon nom commence par « E » (1). Toutefois il importe peu qui le premier dira «Eh !» en cette affaire (2). L'affaire de la pureté du langage cinématographique. Mais, d'une façon ou d'une autre, nous devrions tous répondre — par des considérations sur l'état du ciné-langage — aux déclarations du camarade Gorki sur le langage dans la littérature (3).

Le langage cinématographique, non en tant que façon de parler du critique, mais comme une conception bien définie, se trouve lié, dans une certaine mesure, à mes travaux et aux commentaires qui les concernent.

C'est pourquoi je prends sur moi le rôle de boute-feu.

Je n'ai pas l'intention de parler des films parlants. Plus exactement de leur partie « conversation ». Elle parle pour elle. Elle gueule même. Et en dehors de toute estimation cinématographique, elle présente tant de déboires d'ordre purement littéraire que les ciné-prétentions peuvent attendre encore un peu.

Et ce n'est pas de ce langage-là que je veux parler (il serait ridicule de m'y atteler, alors que l'on n'ignore pas mon propre style littéraire !). Je veux parler du manque de culture de l'écriture cinématographique dans les films que l'on voit aujourd'hui sur les écrans.

Notre cinématographie a énormément fait pour la ciné-culture dans le domaine de l'écriture filmique. Bien plus qu'une simple mode.

A l'Ouest, il est vrai, bon nombre de nos moyens d'expression spécifiques ne se sont pas implantés plus profondément qu'une mode. Des tranches de film, coupées fin et liées à l'acétone, figurent au ciné-menu sous le nom de « russischer Schnitt », « Russian cutting », tout comme dans les programmes des restaurants se maintient l'appellation « Salade russe » (4) pour qualifier diverses variétés de produits agricoles, débités et assaisonnés d'une certaine façon.

C'est la mode.

Les modes passent, la culture reste. Il advient que sous le couvert de la mode l'on ne remarque pas la culture. Il arrive qu'en même temps que la mode surannée l'on jette dehors un précieux acquis culturel.

Passe qu'il en soit ainsi pour l'Occident.

La plastique nègre, les masques polynésiens ou la manière soviétique de monter les films — pour l'Ouest c'est, avant tout, de l'exotisme.

Et rien que de l'exotisme.

En tirer des valeurs de culture générale, s'en assimiler les principes, en utiliser les découvertes afin de promouvoir la culture en accord avec les principes — bien entendu, il ne saurait être question de tout cela.

Pourquoi faire ? Demain, les magnats de la mode — les Patou, Worth, Mme Lanvin de diverses régions — « lanceront » une mode nouvelle. De quelque Congo l'on amènera des défenses d'éléphant travaillées d'une manière inédite par les esclaves coloniaux. Sur quelque plateau de la Mongolie l'on découvrira au cours des fouilles de nouvelles plaques de bronze verdi, ouvrage d'esclaves d'époques depuis longtemps révolues.

Tout est bon. Tout est utile. Tout fait profit.

Progrès et culture ? Mais qu'est-ce que l'on a à en faire ?

On pouvait penser qu'après Octobre, c'en était fini à jamais de cette attitude envers la culture et le progrès culturel. Pendant les jours de repos il est impossible d'entrer dans les musées. L'ouvrier avec sa femme et ses gosses font queue devant la Trétiakovka (5). Pas question de pénétrer dans une bibliothèque tant il y a de monde. Causeries, conférences — c'est comble partout. Partout — ménagement des valeurs, concentration attentive, intérêt. L'assimilation en propriétaires des acquis d'avant la révolution.

Et au cinéma, c'est une gabegie proprement bourgeoise. Et pas seulement en ce qui concerne le budget. L'irréflexion. Et pas seulement en ce qui concerne la planification du calendrier. Méconnaissance et dédain complet de tout ce qui, à l'époque soviétique, par les mains soviétiques, sur la matière soviétique et selon les principes soviétiques, a déjà été réalisé dans le domaine de la ciné-culture (6).

On a « assimilé les classiques » (7) — très bien ! (Très bien ou non, ceci est une autre question et des plus discutables !). Inscrivons-le à l'actif.

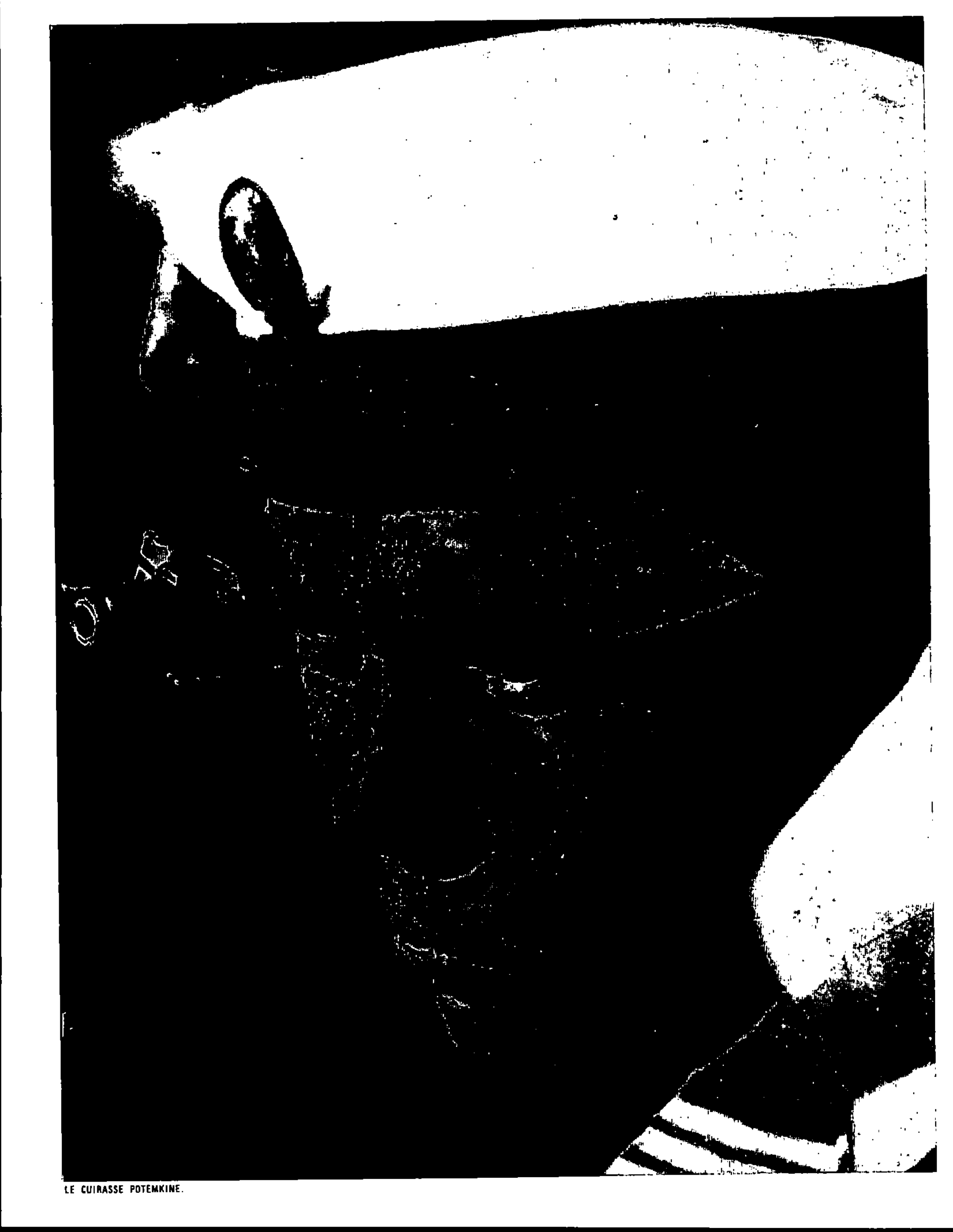
Mais cela ne supprime nullement le problème. Pourquoi faut-il les présenter dans cet oubli total des moyens expressifs et des possibilités cinématographiques par quoi ils brillent à l'écran ?

On a « assimilé » l'acteur de théâtre (mieux que les classiques). Parfait ! Mais à nouveau se pose la question :

« s'accrocher à la queue de la tantine » ? (8).
Même si cette tantine est une actrice aussi remarquable que Tarassova ! (9) La culture cinématographique eût-elle été plus nuisible que profitable à son jeu excellent ?
Entre temps, à l'intérieur du cadre, c'est du... « toc ». Dans l'enchaînement des plans... du « schproum ». Le montage, visiblement, est... « escagassé » (10).
Résultat : en regardant l'écran vous éprouvez l'exquise sensation d'avoir votre œil saisi par une pince à sucre ; très-très délicatement elle le tourne à droite, puis à gauche, puis enfin, lui faisant faire le tour complet, le décortique avant de le renfoncer dans votre orbite éperdue.
On dira : « C'est vos yeux qui sont comme ça », « le spectateur n'y fait pas attention », « le spectateur ne remarque pas », « le spectateur ne crie pas ». Parfaitement exact. Le lecteur ne crie pas non plus. Et ce n'est pas de cris qu'on a besoin, mais d'un sérieux coup de gueule. Du rappel à l'ordre, plein d'autorité, de Gorki, forçant la littérature à prendre conscience des éléments de son propre débraillé.
Le « toc », le lecteur n'en meurt pas Le « schproum » ne le menace pas de mort. Et ce n'est pas jusque dans la tombe que va « l'escagasser » le relâchement de la langue littéraire.
Il n'empêche que l'on a jugé utile de prendre la défense de l'oreille littéraire du lecteur. En quoi la vue du lecteur, lorsqu'il devient ciné-spectateur, est-elle moins précieuse ?
En quoi est moins précieuse son oreille, conjointe à l'œil, lorsqu'il assiste à quelque catastrophe audio-visuelle prétendant à la dignité du contrepoint audio-visuel ?
Le fait est caractéristique — on appelle les films : « sonores ». Est-ce à dire que ce que l'on voit en même temps ne mérite pas la moindre attention ?
C'est, pourtant, ce qui se produit.
J'entends d'ici dire malignement : « Ha ! La vieille ganache qui pleurniche sur le montage ! »
Sur le montage, parfaitement.
Pour nombre de gens encore, montage et déviation gauchiste du formalisme sont synonymes.
Et pourtant...
Le montage, ce n'est pas ça du tout. Pour ceux qui savent s'en servir, le montage est le plus puissant moyen de composition permettant d'incarner le sujet.
Pour ceux qui ignorent la composition, le montage est la syntaxe qui permet de construire correctement chaque fragment isolé du film.
Enfin le montage — c'est tout simplement l'ensemble de règles élémentaires de l'orthographe cinématographique pour tous ceux qui, par inadvertance, assemblent des séquences de film au lieu de préparer des médicaments en exécutant les ordonnances (11), ou de saler des concombres, confire des prunes et mariner des pommes avec des airelles.
Devenus but en soi, même un bouton, une ceinture, des bretelles peuvent mener à l'absurde.
Pas seulement le montage...
Mais je demande à voir la liberté expressive des mouvements de mains d'un homme dont la partie inférieure du vêtement a été démunie de ces appareils de soutien !
On trouve dans les films de bons plans isolés, mais dans ces conditions les qualités picturales et les mérites personnels de l'image se transforment en leur propre contraire. Non maintenus par la pensée du montage et par la composition, ils deviennent jouet esthète, but en soi. Meilleures sont les images du film, et plus le film se rapproche d'un fatras décousu de jolies phrases, d'une vitrine de boutique de bric-à-brac, de l'album de timbres-poste enluminés.
Nous ne tenons absolument pas à « l'hégémonie » du montage. Le temps est révolu où, pour des raisons pédagogiques et éducatives, il fallait exagérer quelque peu — tactiquement et polémiquement dans le but d'une large assimilation du montage comme moyen expressif du cinéma. Mais nous devons, nous avons l'obligation de nous poser la question d'une élémentaire pureté de la cinécriture. Exiger que non seulement la qualité du montage, de la ciné-syntaxe et du ciné-discours ne soit pas inférieure à la qualité des travaux d'antan, mais qu'elle les dépasse et surclasse — voilà ce qu'exige de nous la lutte pour le plus haut niveau de la culture cinématographique.
C'est plus facile pour la littérature. On peut toujours la critiquer, elle a des exemples classiques à opposer. Dans sa plus grande partie, tout l'héritage littéraire, toutes ses réalisations ont été étudiés en détail, microscopiquement. Ainsi, par exemple, l'analyse de la structure de la prose de Gogol — composition et images — faite par feu Andreï Bébyi (12) se dresse en vivant reproche face à toute étourderie littéraire.
A propos, Gogol eut de la veine au cinéma aussi. Avant de s'enliser dans une totale inconsistance, l'ultime flamboiement du cinéma sonore dans toute la pureté de la forme du montage fut quelque chose comme la transposition visuelle d'un texte de Gogol.
Je crois que l'on peut déclamer avec succès « Merveilleux est le Dniepr » (13), avec l'accompagnement du splendide poème visuel du Dniepr dans la première partie de « Ivan » de Dovjenko.
Rythmes de la prise de vues en mouvement. Dérive des berges. Inserts de plans d'eau immobiles. Leur succession et leur alternance semblent avoir capté toute la magie du style gogolien. Tous ces « Ne bronche pas, ne gronde pas ». Tous ces « Et l'on regarde et l'on ne sait si se meut ou non sa vastitude incommensurable ; et il semble que, tout entier, il a été coulé en verre... », etc. C'est ici que la littérature et le cinéma donnent l'exemple de la plus parfaite fusion, de l'union la plus pure.
Et de surcroît, la vue de ces séquences fait penser à... Rabelais. A sa prévision poétique de la « figuration » de la théorie de la relativité dans la description de l'île « des chemins cheminants » (14) :
« (Philo, Aristacus et) Seleucus avoient en icelle isle autresfoye philosophé et prins oppinion de affermer la terre véritablement autour des pôles se mouvoir non le ciel, encores qu'il nous semble le contraire estre vérité, comme estant sus la rivière de Loyre, nous semblent les arbres se mouvoir ; touteffoys ilz ne se mouvent, mais nous par le décours du basteau. » (Livre V, ch. XXVI : « Comment nous descendismes en l'isle de Odes, en laquelle les chemins cheminent ».) (15)
Nous nous sommes attardés à cet exemple, car il s'agit peut-être du chant du cygne de la pureté du langage cinématographique de notre écran d'aujourd'hui. Et ce, même pour « Ivan ». La suite du film n'atteint jamais la perfection de ce fragment.
On va dire : « Merveilleux est le Dniepr » — c'est un poème.
La question n'est pas là. S'il en était ainsi, il faudrait supposer que la structure de la prose — de Zola, par exemple — dût exprimer un « chaos naturaliste ».
Or il m'a été donné de voir dans une étude les pages de Zola découpées en strophes de poème épique. Et ces pages de « Germinal » se lisaient avec presque la rigueur des hexamètres d'Homère.
Il s'agissait d'épisodes précédant la scène sinistre où, pendant l'émeute, avant l'arrivée des gendarmes, on pille la boutique de l'affameur et violenteur Maigrat. Lorsque les femmes en fureur, menées par la Brûlé et la Mouquette, « châtrent » le cadavre du marchand haï qui s'est fendu le crâne sur une borne en tombant du toit pendant sa fuite. Quand le sanglant « trophée » est hissé au bout d'une perche et promené en procession.
(« Qu'ont-elles donc au bout de ce bâton ? » demanda Cécile, qui s'était enhardie jusqu'à regarder.
Lucie et Jeanne déclarèrent que ce devait être une peau de lapin.
« Non, non, murmura Mme Hennebeau, ils auront pillé la charcuterie, on dirait un débris de porc. »
A ce moment, elle tressaillit et elle se tut. Mme Grégoire lui avait donné un coup de genou. Toutes deux restèrent béantes. »)
Cette scène, tout comme la scène précédente où la foule de femmes tente de donner une fessée publique à Cécile, se rattache, bien entendu, à la transposition stylisée des épisodes qui ont visiblement frappé Zola dans les annales de la Grande (16) révolution



LE CUIRASSE POTEMKINE.



LE CUIRASSE POTEMKINE.

française.
L'attaque de Cécile par les femmes fait écho au fameux épisode de Théroigne de Méricourt fustigée.
Quant à la seconde scène, elle fait involontairement songer à l'épisode — moins célèbre et populaire peut-être — que Mercier (17) relate dans ses souvenirs. Lorsqu'éclate le courroux populaire — bien mérité — contre la princesse de Lamballe, amie intime de Marie-Antoinette, et que la colère du peuple rend une justice sommaire devant les portes de la prison de La Force, l'un des participants « coupe sur le cadavre les parties honteuses et s'en fait une moustache ». (Mercier, « Paris pendant la Révolution ») (18). Fort curieux également est le commentaire plus tardif de la revue « Intermédiaire » (19) (1894) :
« ... On a tout dit des sévices subis par la malheureuse princesse. Mais rien n'est sacré pour les collectionneurs ! Il y a une vingtaine d'années, j'ai vu dans un château des environs de Liège les organes de la princesse de Lamballe, pieusement conservés, complètement desséchés et soigneusement étalés sur un coussinet de satin. »
Ce qui plaide également en faveur d'un arrangement stylisé au goût de cette époque précise, c'est le titre même du roman, choisi, et non par hasard, dans le calendrier révolutionnaire. Si cet appel au pathétisme et à la fougue d'une époque pathétique du passé détermina pour une grande part la netteté rythmique de l'écriture littéraire, son prolongement à l'élaboration et l'enchainement des épisodes ne fut pas des plus heureux.
De même, notre film « Octobre » en pâtit dans la partie concernant les journées de juillet 1917. On avait envie d'ajouter, coûte que coûte, une « note » de la Commune de Paris à l'épisode historique de l'ouvrier bolchevik frappé et tué par la bourgeoisie déchainée. Il en résulta une scène où les dames frappent l'ouvrier à coups d'ombrelles — scène qui par son esprit tranche violemment avec le climat général, préfigurateur d'Octobre.
Cette remarque faite en passant peut ne pas être inutile. Nous avons souvent recours à l'héritage littéraire, à la culture du langage et de l'image des époques passées. Souvent et pour une bonne part cela conditionne stylistiquement nos œuvres. Alors, en même temps que les exemples positifs, il n'est pas mauvais de noter les échecs.
Revenant au problème de la pureté de la forme cinématographique, je risque fort de me heurter à une objection : celle que l'art de la cinécriture et de la cinexpressivité est encore tout jeune et ne possède pas d'exemples de tradition classique. Et que moi, j'accuse sans donner d'exemples positifs, m'en tirant avec des analogies littéraires. Chez d'aucuns même, un doute pourra naitre : peut-on trouver quelque chose de comparable dans ce « semi-art », marque sous laquelle passe encore, et pour nombre de gens, le cinéma. Excusez-moi. Tout cela est vrai.
Et pourtant, ne connaissant pas ses classiques, notre ciné-langage faisait preuve d'une grande rigueur de forme et de cinécriture. A une certaine étape, notre cinéma assumait la même rigoureuse responsabilité envers chaque plan admis dans la continuité du montage, qu'en montre la poésie envers chacune des strophes du poème, ou la musique — pour la continuité organique du mouvement de la fugue.
On pourrait citer pas mal d'exemples pris dans la pratique de notre cinéma muet. N'ayant pas le temps de détailler spécialement un autre modèle, je me permets de donner ici un exemple d'analyse tiré de l'une de mes propres œuvres. Il est extrait du livre que je suis en train de terminer : « Mise en scène » (20) (seconde partie : « Misencadre ») (21), et se rapporte à « Potemkine ».
Pour démontrer l'interdépendance plastique des plans successifs, on a volontairement choisi non l'une des scènes-choc, mais le premier passage venu : quatorze fragments successifs de la scène qui précède la fusillade sur « l'escalier d'Odessa ». Il s'agit de scènes où « messieurs les Odessites » (comme le disait l'appel adressé par ceux du « Potemkine » aux habitants de la ville d'Odessa) (22) envoient des yoles chargées de vivres au cuirassé mutin.
L'envolée des salutations amicales se construit selon un chassé-croisé précis de deux thèmes :
1. Les yoles s'élancent vers le cuirassé.
2. Les habitants d'Odessa font des signes d'amitié.
A la fin les deux thèmes se confondent.
Pour l'essentiel, la composition est à deux plans : le fond du champ et le premier plan. Alternativement, chacun des thèmes devient dominant, passe au premier plan et repousse l'autre au second.
La composition est bâtie : 1) sur l'interaction plastique des deux plans (à l'intérieur du cadre), 2) sur la modification, de cadre à cadre, des lignes et formes des deux plans de profondeur (par le montage). Dans le second cas, le jeu de la composition se fera par l'interaction des impressions plastiques de l'image précédente venant se joindre à la suivante soit en un choc, soit par un enchainement de l'action. (Il n'est question ici que d'une analyse selon les données strictement spatiales et linéaires. Les rapports rythmiquement temporels sont étudiés ailleurs.)
Le mouvement de la composition (voir le tableau ci-après) procède de la manière suivante :
I. Les yoles en mouvement. Progression régulière, parallèle à la coupe horizontale du cadre. Tout le champ visuel est occupé par le premier thème. Jeu de menues voiles verticales.
II. Intensification du mouvement des yoles du premier thème (à quoi contribue l'introduction du second thème). Le second thème prend place au premier plan en un rythme sobre de colonnes verticales immobiles. Les lignes verticales indiquent l'emplacement des silhouettes futures (IV, V, etc.). Jeu mutuel des tracés horizontaux et des lignes verticales. Le thème des yoles recule tout au fond du champ. Dans la partie inférieure du cadrage apparait le thème plastique de l'arc.
III. Le thème plastique de l'arc s'agrandit au point d'emplir tout le cadre. Jeu du changement du plan tronçonné par des lignes verticales — en une construction en plein cintre. Le thème de la verticale est conservé dans le mouvement des gens qui, en très petit plan, s'éloignent de la caméra. Le thème des yoles est définitivement repoussé au fond.
IV. Le thème plastique de l'arc vient définitivement occuper le premier plan. Cerné d'abord par la voûte, il trouve ici une résolution opposée : s'inscrit dans le contour d'un groupe, construit en cercle (l'ombrelle parachève la composition). La même modification antithétique se produit au sein de la construction verticale : les dos des gens s'éloignant vers le fond du champ en petit plan, sont remplacés par des figures importantes, statiques, filmées de face. Le thème du mouvement des yoles est conservé, reflété dans l'expression des yeux et dans leur mouvement suivant l'horizontale.
V. Au premier plan, la variation habituelle de la composition : le nombre pair des personnages est remplacé par le nombre impair. Deux par trois. Cette « règle d'or » du changement de mise en scène possède une tradition remontant encore à la « commedia dell'arte » (23) italienne (en même temps, la direction des regards se croise). Le thème de l'arc s'aplatit, passe cette fois en une courbe inversée. Que soutient, lui faisant écho, le nouveau thème parallèle cintré **du fond** : la balustrade. Le thème des yoles est dans le mouvement. L'œil s'étire à l'horizontale sur toute la largeur du cadre.
VI. Les fragments I-V forment le passage du thème des yoles au thème de ceux qui regardent, passage développé en cinq séquences de montage. L'intervalle V-VI est un brusque retour sur les yoles. Suivant strictement le contenu thématique, la composition fait volte-face et, en toutes ses données, se transforme brutalement en son propre contraste. La ligne de la balustrade du fond est brusquement rejetée au premier plan, répétée par la ligne du bord du bateau. Elle est redoublée par la ligne du contact du bateau avec la surface de l'eau. La fragmentation fondamentale de la composition reste la même, mais sa réalisation est antithétique. Le V est statique. Le VI s'inscrit dans la dynamique du mouvement du bateau. La séparation en « trois » selon

la verticale est maintenue dans les deux fragments. L'élément central est identique quant à la facture (chemise de la femme — matière de la voile). Les éléments latéraux sont violemment contrastés : taches noires des hommes aux côtés de la femme, trouées blanches de chaque côté de la voile. Contraste aussi dans la fragmentation verticale : les trois silhouettes, coupées par le bord inférieur du cadre, se transforment en une voile verticale, coupée par le bord supérieur du cadre. **En fond** vient un nouveau thème — le cuirassé, vu sous la forme d'une partie de la carène, coupée **par le haut** (préparation au fragment VII).
VII. Nouveau brusque retournement du thème. Le thème du fond — le cuirassé, s'avance au premier plan (le bond qui inversait le thème de V à VI forme une sorte de prélude au bond VI-VII). L'angle de vision tourne à 180o; la mer filmée du cuirassé — contrechamp du VI. Cette fois le bord du cuirassé est au **premier plan** et coupé **par le bas.** Au fond — le thème des voiles, procédant par des verticales. Verticale des matelots. Le canon, dans le statique, continue la ligne du mouvement du bateau du fragment précédent. Le bord du navire a l'air d'une courbe qui se redresse en une ligne droite.
VIII. Répète le IV dans une intensité accrue. Le jeu horizontal des yeux passe dans la verticale des bras agités. Du fond du champ, la verticale avance au premier plan, répondant au transfert thématique de l'attention sur ceux qui regardent.
IX. Deux visages en plan plus gros. A vrai dire, assemblage peu heureux avec le fragment précédent. Il fallait insérer entre les deux un fragment à trois visages. Par exemple répéter le V, dans une intensité accrue, également. On obtiendrait alors la construction 2/3/2. En outre, la répétition du groupe familier IV-V avec la nouvelle finale IX accroîtrait l'acuité de perception du dernier fragment. Ce qui sauve la situation, c'est un certain grossissement du plan.
X. Au lieu de deux visages, il n'y en a qu'un seul. Envol très énergique du bras, sortant du cadre. L'alternance correcte des personnages (compte tenu de la correction entre le VIII et le IX) serait celle-ci — 2/3/2/1. Grossissement correct du second couple par rapport aux dimensions du premier couple (répétition exacte, en apportant une modification qualitative). La ligne des impairs diffère et en quantité et en qualité (différence de la dimension des personnages, différence de leur nombre, tout en sauvegardant l'indice général de l'imparité).
XI. Nouveau retournement brusque du thème. Un bond qui répète le V-VI dans une intensité accrue. **L'envol** vertical du bras dans l'image précédente se répète dans **la voile** verticale. En même temps, la verticale de cette voile traverse en coup de vent le champ horizontal. Répétition du thème VI dans une intensité accrue. Et répétition de la composition II ; avec cette différence que le thème horizontal du mouvement des yoles et le thème vertical des colonnes immobiles sont confondus ici en un unique déplacement horizontal de la voile **verticale.** La composition répond à la ligne thématique de l'union, de la fusion des yoles avec les gens sur la rive (avant de passer au thème final de la confluence : la rive vue du cuirassé, à travers les yoles).
XII. La voile XI s'éparpille en une multitude de voiles verticales, filant horizontalement (répétition du fragment I dans une intensité accrue). Les petites voiles progressent en direction inverse de celle de la grande voile.
XIII. Après s'être éparpillée en petites voiles, la grande voile se rassemble à nouveau ; mais cette fois ce n'est plus une voile, mais le drapeau flottant sur le « Potemkine ». Qualité nouvelle du fragment : il est statique et dynamique à la fois — le mât vertical est immobile, le drapeau flotte au vent. Formellement, le fragment XIII répète le XI. Mais le remplacement de la voile par le drapeau transforme le principe de l'union plastique en principe de l'union idéologique-thématique. Ce n'est plus une simple verticale unissant plastiquement les divers éléments de la composition — **c'est l'étendard révolutionnaire qui unit le cuirassé, les yoles et la rive.**
XIV. D'où, tout naturellement, retour au cuirassé. Le XIV répète le VII. Dans une intensité accrue, également.
Ce même fragment introduit une nouvelle composante, le groupe de **relations entre les yoles et le cuirassé,** à l'inverse du premier groupe : **les yoles et la rive.** Le premier groupe exprimait le thème : « les yoles apportent au cuirassé les cadeaux et les amitiés de la rive ». Le second groupe va exprimer **la fraternisation des yoles et du cuirassé.**
C'est le mât avec le drapeau révolutionnaire qui marque la ligne du partage des eaux dans la composition et qui, en même temps, sert d'unificateur idéologique pour les deux groupes.
Le fragment VII, répété par le premier fragment du second groupe XIV, est pour le second groupe comme un prélude et un élément de rivetage des deux groupes, sorte d' « incursion » du groupe suivant dans le groupe précédent. Dans le second groupe, les inserts de personnages agitant les bras entre les scènes de la fraternisation des yoles et du cuirassé vont jouer un rôle identique.
Il ne faut pas croire que ces scènes avaient été tournées et montées selon ces schémas tracés a priori. Non, évidemment. Mais sur la table de montage l'agencement et l'emplacement respectif des séquences étaient déjà clairement dictés par les exigences structurales de la forme cinématographique. Ces exigences dictaient le choix des séquences parmi toutes celles que l'on avait à sa disposition. C'est elles encore qui déterminaient la continuité organique des plans successifs. En effet, vus uniquement sous leur aspect anecdotique et dramatique, ces fragments peuvent être déplacés pour former les assemblages les plus variés. Mais il est douteux, en ce cas, que le mouvement composite qui les traverse puisse révéler la même continuité organique dans sa structure.
Il ne faut pas non plus se plaindre de la complexité de cette étude détaillée. En la comparant aux analyses de la forme littéraire ou musicale, la nôtre paraît encore relativement concrète et facile.
En laissant pour le moment de côté les problèmes de l'investigation rythmique, nous avons ici une sorte d'analyse de l'alternance des combinaisons sonores et parlées.
L'analyse des objectifs de tournage, de leur organisation selon les raccourcis de la caméra et de la lumière — et ce, en fonction des exigences du style et du genre du contenu, correspondrait à l'analyse de l'expressivité des phrases, mots et phonèmes dans une œuvre littéraire.
Et nous arrivons à la conviction que les exigences de la composition cinématographique ne le cèdent en rien aux exigences posées par les genres correspondants de la littérature ou de la musique.
Le spectateur, cela va de soi, ne s'amuse pas à vérifier au compas la légitimité structurale de tel enchaînement de séquences du montage. Mais une composition de montage foncièrement, organiquement juste fournit à sa perception les mêmes éléments qui distinguent stylistiquement une page de prose cultivée d'une page de Comte Amaury, ou de Verbitzkaïa, ou de Brechko-Brechkovsky (24).
Actuellement — avec raison historiquement — la cinématographie soviétique s'intègre à une campagne en faveur du sujet (25). Il y a encore quantité d'embûches sur cette voie, un grand risque de mal comprendre les principes mêmes de ce qui constitue le sujet. Le plus effroyable des dangers serait de méconnaître les possibilités apportées par la libération provisoire des vieilles traditions du sujet :
possibilité de reconsidérer avec un regard neuf par principe les bases et les problèmes du ciné-sujet
et, dans le mouvement progressif de la cinématographie, nous propulser non en arrière, selon la formule « retour au sujet ! », mais « en avant, vers le sujet ».
Ces voies sont encore dépourvues d'une nette orientation artistique, bien que certaines manifestations positives se dessinent déjà.
Mais d'une façon ou d'une autre, le jour où nous serons en possession des principes nettement compris d'une cinématographie soviétique à sujet drama-



OCTOBRE.

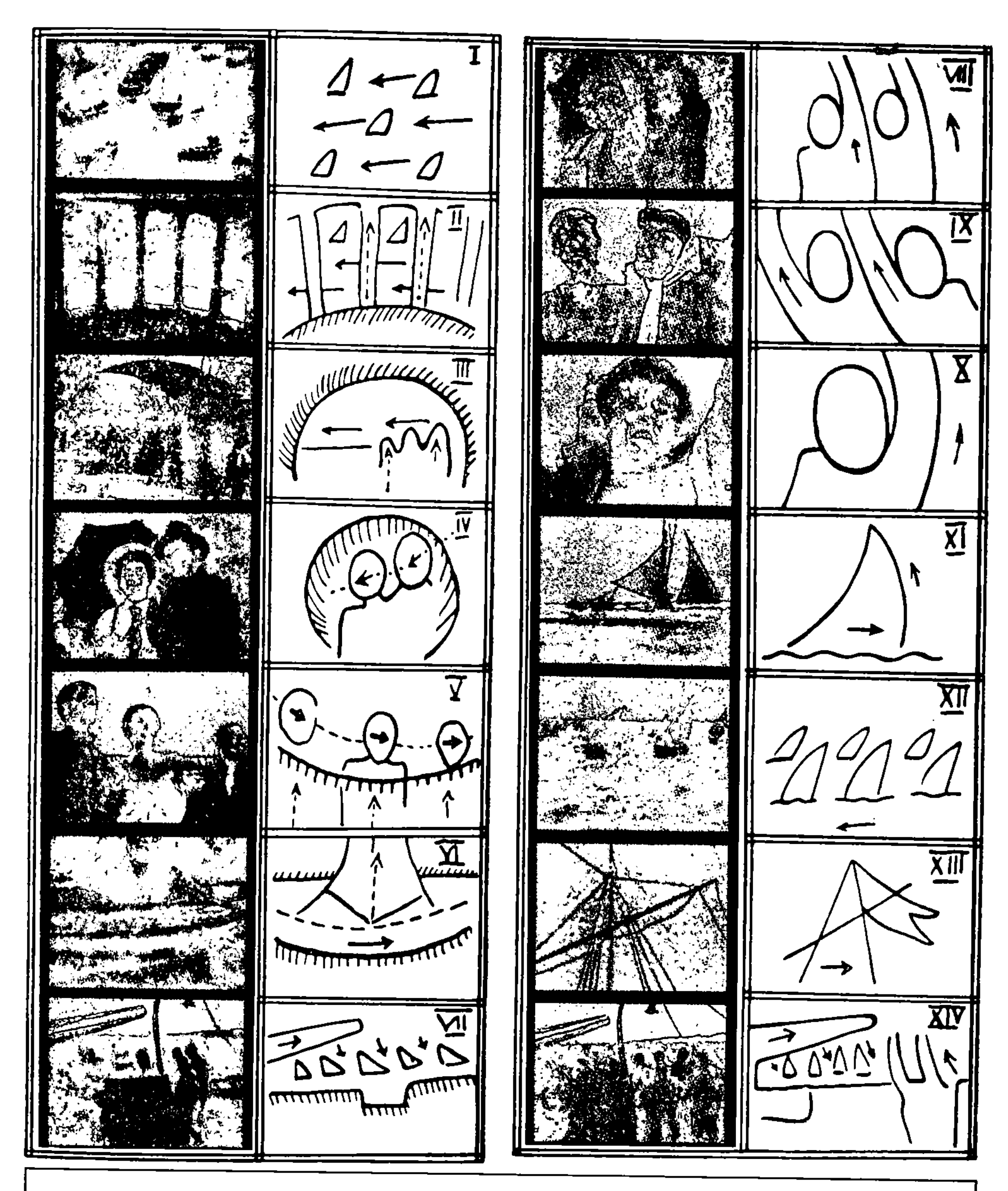
DZIGA VERTOV : ENTHOUSIASME ; JEAN-LUC GODARD   MADE IN USA.

tique, il faut que l'accueille, armée de pied en cap, l'irréprochable pureté culturelle de la langue et du langage cinématographique.
En nos grands maîtres de la littérature, de Pouchkine et Gogol à Maïakovski et Gorki, nous n'admirons pas seulement les maîtres du sujet dramatique. Nous admirons en eux les maîtres du langage et du verbe.
L'heure est venue de poser à nouveau, et avec toute son acuité, le problème de la culture du ciné-langage.
Il importe que tous les travailleurs du cinéma s'expriment à ce propos.
Et tout d'abord, dans la langue du montage et des images de leurs films.

---

(1) Ecrit en avril 1934, publié dans la revue « Sovetskoïé Kino », nº 5, 1934. Un extrait figure dans le choix de textes de divers auteurs « Khrestomatia kinorégissoury ». Traduit d'après le texte intégral, publié dans « S. Eisenstein, Œuvres Choisies en 6 vol. » (p. 81 à 92). Cet article est en quelque sorte le point de départ des réflexions sur le montage que S.M.E. devait développer dans « Montage 38 » et « Montage vertical ».
Э, le « é retourné » est également le « Eh ! » exclamatif.
(2) **Bobtchinsky** : Et ! dis-je à Piotr Ivanovitch...
Dobtchinsky : Non, Piotr Ivanovitch, c'est moi qui ai dit « eh ! » (Gogol, « Le Révizor », acte I, scène III). On fait souvent allusion à ce dialogue célèbre pour couper court à la discussion concernant la primauté de tel ou tel dans le domaine artistique.
(3) Dans l'article « Du langage », publié dans « Pravda » du 18-3-1934, Gorki s'élevait contre l'envahissement de la langue littéraire par des mots-parasites et appelait à lutter pour la pureté, la clarté et la précision colorée du langage, « cette arme de la culture ».
(4) En français dans le texte. En russe cela s'appelle « salade Olivier » du nom du cuisinier français qui l'inventa.
(5) Nom familier de la fameuse galerie Trétiakov, fondée et offerte à la ville de Moscou par Pavel Trétiakov (1832-1898), marchand moscovite, collectionneur et mécène. Avec le musée russe de Léningrad, c'est le plus remarquable musée de peinture russe, des origines à nos jours.
(6) Allusion à la querelle des « poètes-montagistes » et des « prosateurs-narrateurs » qui divisait alors les cinéastes soviétiques. Dans le feu de la discussion, certains prosateurs allaient jusqu'à nier la valeur intrinsèque des découvertes du cinéma soviétique muet.
(7) Phraséologie de la critique du temps, en parlant d'une série de films-adaptations d'œuvres littéraires classiques. Contrairement aux films des « poètes », Eisenstein en particulier, ces films étaient joués par des acteurs de théâtre professionnels.
(8) Citation de la fable de A. Frank, populaire à la fin du siècle. Bousculé par les animaux venus se présenter au Lion, le petit Goret se glisse au premier rang, à la remorque de sa tante, amie du puissant Sanglier.
(9) Alla Tarassova, du Théâtre d'Art, actrice émérite de l'U.R.S.S. A joué dans plusieurs films de V. Petrov, dont « Pierre Ier » et « L'Orage », d'après le drame classique de A. Ostrovsky auquel fait allusion S.M.E.
(10) S.M.E. cite les termes argotiques, pseudo-populaires dont Gorki parlait dans son article.
(11) S.M.E. se réfère à une tradition : pour une raison malaisément discernable, en Russie d'avant la révolution, les pharmaciens étaient considérés comme des béotiens et des minus.
(12) Pseudonyme de Boris Bougaïev (1880-1934). Poète, prosateur, critique, théoricien des « post-symbolistes » russes. S.M.E. parle de son livre « L'art de Gogol », qui venait de paraître.
(13) Fragment de « La Vengeance épouvantable » (ch. X) de Gogol. Ici et plus loin, citations célèbres de ce poème en prose.
(14) En français dans le texte.
(15) Cité d'après « Rabelais, Œuvres Complètes », éd. de la Pléiade, p. 846.
(16) La majuscule est de S.M.E.
(17) Louis-Sébastien Mercier (1740-1814). Littérateur, auteur d'un « Tableau de Paris » en 12 vol., relatant les événements dont fut témoin ce député à la Convention, membre du Conseil des Cinq cents et, pour finir, membre de l'Institut.
(18) et (19) En français dans le texte.
(20) « Régissoura », ouvrage fondamental auquel S.M.E. travailla jusqu'à son dernier jour et qu'il n'eut pas le temps de terminer.
(21) « Misencadre » (se prononce ainsi en russe), terme créé par S.M.E.
(22) Un peu comme si l'on s'adressait aux habitants de Toulon : « Messieurs les Mocos ! »
(23) En italien dans le texte.
(24) Représentants typiques d'une certaine littérature « de boulevard », célèbres au début du siècle. Les Raymonde Machard et Félicien Champsaur russes.
(27) Le « retour au sujet » était un cheval de bataille des cinéastes « prosateurs ». Le cinéma métaphorique et pathétique des maîtres du muet, avec « ses séquences scandées, rythmées, rimées en distiques » (dont l'analyse de S.M.E. fournit un parfait exemple !) ne pouvait pas, disaient-ils, parler convenablement de l'homme contemporain, celui des années 30. Sa vie quotidienne exigeait un récit ferme et simplement narré. Une histoire et non « de l'histoire ». C'est ainsi que l'on opposait à « Ivan » de Dovjenko le film réalisé en même temps et sur un thème similaire par F. Ermler et S. Youtkévitch — le célèbre « Contre-plan ». (Article extrait des « Œuvres choisies de S. Eisenstein » publiées sous la Rédaction générale de Sergueï Youtkévitch aux Editions «Iskousstvo», Moscou. Choix, traduction et notes de Luda et Jean Schnitzer. Copyright Cahiers du Cinéma).





Le Cuirassé Potemkine :
quatorze fragments de
la scène où les habitants d'Odessa
apportent des vivres aux marins, avec les schémas
explicatifs d'Eisenstein.

MONTAGE

Circonstances : Aix-en-Provence, plus précisément le Centre Dramatique du Sud-Est, où quatre d'entre nous, sur l'invitation d'Antoine Bourseiller, se trouvèrent les 7, 8 et 9 février, en même temps que quinze films. Dans le peu de temps disponible dans l'intervalle des projections, des discussions, articulées librement autour de l'idée de montage, eurent lieu entre le public et nous à propos des films. C'est d'une réflexion sur ces discussions que dérive ce texte. Forme du texte : Ni débat, ni table ronde, ni rassemblement d'articles, ni discours unique à plusieurs voix, mais « montage » de fragments critiques. Lecture du texte : 1) Non linéaire, sans début ni fin, tentant d'ouvrir un espace de lecture, où les blancs et les manques, omissions ou délayages, voudraient donner loisir au lecteur d'insérer son mot, ou sa réserve. 2) Non fermé en ses bords, puisqu'un système de notes le conteste, l'ouvre, le précise. Les notes non signées sont du même responsable que l'intervention dans laquelle elles s'insèrent. 3) Non fini. Provisoire : entre portes ouvertes et questions béantes, lieu d'un courant d'air inconfortable. (D'autres textes viendront tenter d'y remédier.)

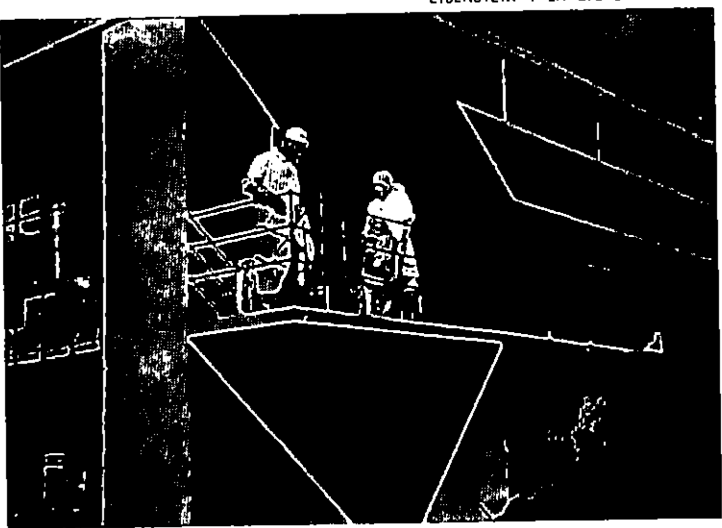
JACQUES RIVETTE Quel était le principe des « journées » d'Aix ? Prendre comme fil conducteur l'idée de montage, idée qui, aujourd'hui, vient également au centre de la réflexion dans d'autres matières que cinématographiques (cf. le fait, par exemple, que Sollers ou Faye peuvent citer Eisenstein sur le même plan que les principaux théoriciens et praticiens de l'écriture) : à partir de cette constatation, voir ou revoir un certain nombre de films, les regrouper, les organiser, les « superposer » et, de cette superposition (comme de dessins), tenter de dégager points communs et divergences.

Pratiquement, ont donc été mis en rapport, à côté d'un exemple-type : *La Ligne générale* (Eisenstein) — et ce n'est que pour des raisons matérielles que n'a pu être revu *Intolérance* (Griffith) — quelques films-jalons de ces dix dernières années : *Quelque chose d'autre* (Chytilova), *Made in USA* (Godard), *Méditerranée* (Pollet), *Machorka-Muff, Non réconciliés, Le Fiancé, la comédienne et le maquereau* (Straub), *Marie pour mémoire* (Garrel), *La Hora de los hornos* (Solanas) ; en regard, partant de l'hypothèse suivant quoi la résurgence du montage depuis dix ans a partie



VERTOV : TROIS CHANTS SUR LENINE.

EISENSTEIN : LA LIGNE GENERALE.



fiée avec l'émergence du direct, deux étapes capitales de ce « cinéma direct » : *Shadows* (Cassavetes) et *Pour la suite du monde* (Perrault), Rouch n'étant absent que par cas de force majeure ; enfin, pour mettre notre thèse à l'épreuve, si tant est qu'il y ait eu thèse, deux *aboutissements*, en antithèse, du cinéma dit « classique » : Mizoguchi (*L'Impératrice Yang Kwei-Fei*) et Dreyer (*Gertrud*), — mais ç'aurait pu être aussi bien Renoir, Ford ou Rossellini.
En fait, l'ambition de ce regroupement était de faire de façon passablement hasardeuse, voire aléatoire, l'essai d'un « montage de films » : mettre en relations, à travers tels exemples, différentes approches des méthodes de structuration du film, et constater ce que ces raccords et croisements produisaient.

SYLVIE PIERRE Peut-être sommes-nous un peu partis sur une équivoque, dans la mesure où nous avons cherché à parler à la fois des problèmes du montage cinématographique et des problèmes que pose, pour le cinéma, une idée plus abstraite, « l'idée de montage », née elle-même d'une sorte d'extension métaphorique du montage cinématographique à des domaines extra-cinématographiques (1). Ainsi, d'un côté nous avons interrogé le montage comme technique de juxtaposition des plans, ce qui, très naturellement, nous amenait à examiner des films représentant des cas extrêmes du montage : soit des films hypermontés (Eisenstein, Pollet), soit hypomontés (Dreyer, Mizoguchi) (2). Tandis que, d'un autre côté, le montage comme terme métaphorique, c'est-à-dire, en gros, le collage, nous amenait sur un tout autre terrain de réflexion, par exemple avec *Made in USA*.

RIVETTE Je ne pense pas qu'il y ait eu, au stade du choix des films mis en cause, équivoque : disons que nous posions, ou que nous sous-entendions à l'origine, une sorte d'a priori méthodologique, faisant le départ entre tous films ayant pour point commun d'être passés par le stade de la moritone comme stade *créateur*, et les autres; ou encore, à l'inverse, entre les cinéastes qui « font » le film essentiellement au tournage (et à la préparation de ce tournage : par exemple, donc, Ford et Renoir), et ceux pour qui ce travail de l'écriture, ou de la *stratégie*, et de la prise de vues n'est que l'accumulation d'une « matière » (d'un matériel), qui est ensuite toute remise en cause, et ne prend son ordre et son sens que dans la salle de montage (c'est aussi bien Rouch et Perrault que Godard et Eisenstein) : deux familles qu'il ne s'agissait pas de hiérarchiser, mais d'opposer, au moins provisoirement, pour essayer d'y voir un peu plus clair.

JEAN NARBONI Une autre équivoque pouvait provenir à mon sens de la confusion encore existante entre le montage comme *notion de montage* et le montage comme *effet* (ou effets, le plus souvent péjorativement entendus). Quand nous avons présenté ces films, il ne s'agissait pas de les centrer autour de la seule seconde acception — montage-roi, principe souverain d'organisation du film, manipulation dominatrice —, mais, plus

(1) *Au départ de notre (tentative de) réflexion systématique, la lecture du premier numéro de la collection* « Change » *intitulé justement* « Le Montage », *et, surtout, le fait même de sa parution, ont été extrêmement importants, et pour ainsi dire encourageants. Car, toutes proportions gardées, il s'agissait pour nous, examinant plus particulièrement le montage au cinéma, de nous situer dans la même problématique* générale, *savoir l'interrogation de toutes les idées de liaison, juxtaposition, combinatoire (et leurs corollaires : différence, coupure, analyse). Interrogation dont nous espérions nous aussi qu'elle se mettrait en œuvre à la fois — dans notre analyse des œuvres elles-mêmes, — et dans le jeu, lui-même combinatoire (puisque instaurant de multiples passages d'une œuvre à l'autre), de cette analyse.*

(2) *Et là, il est apparu évident, à la suite des discussions d'Aix, qu'il faut envisager deux directions négatives : le montage raréfié, par longueur des plans* (Gertrud *et* Marie pour mémoire), *et le montage* effacé, *dans des films où une continuité — narrative ou musicale — gomme les passages d'un plan à un autre* (Yang Kwei-Fei *et* La Règle du jeu). *Dans le premier cas (montage raréfié), l'avarice des liaisons peut évidemment être tactique : montage d'autant plus concerté qu'il économise ses moyens et ses effets. Dans le second (montage effacé), c'est à se faire oublier, à occulter son œuvre de discontinuité, que le montage* s'exerce. *Donc, dans les deux cas, possibilité d'un renversement de l'idée négative: raréfier ou effacer le montage, c'est parfois encore manœuvre de montage.*

généralement, de la première : montage (quand bien même il ne se manifesterait pas en d'évidents « effets ») comme travail productif essentiel. On pourrait objecter qu'en ce sens tout film, dans la mesure où il est constitué d'un certain nombre de plans mis bout à bout et collés l'un à l'autre, relève du montage, et qu'à ce titre n'importe quel film convenait (voire, puisque Eisenstein a fortement marqué que le montage ne saurait être absent à l'intérieur même d'un plan, n'importe quel plan). C'est la raison pour laquelle j'ai employé les mots de travail, de production, de montage créateur, d'écriture du montage, pour bien faire la différence entre les films qui en relèvent et ceux dans lesquels le geste d'ajuster les plans, de les interrompre à tel ou tel moment, ne constitue que la suite, le parachèvement — à quelques nuances et améliorations près — d'une intention préalable, et se contente de poursuivre un sens déjà déterminé au lieu d'en faire surgir un nouveau. Exemplaires à ce premier égard sont par exemple deux films aussi différents que *Quelque chose d'autre* et *Pour la suite du monde* où, sans être présent par des « signes extérieurs », le montage joue un rôle de ressort actif, de moteur, de propulseur, de soutènement mouvant, entre deux plans, mais aussi et surtout au stade des grandes unités du discours (3).

A propos des fameux « effets » de montage, il conviendrait de revenir avec prudence et rigueur sur ce terme et son emploi, pour ne pas reconduire les erreurs et les à peu près qui continuent d'avoir cours en présence de tout film « monté ». Si l'on entend par « effets » de montage procédés surajoutés, ornements adventices, trucs rhétoriques, il faudra réserver ce terme très précisément aux films qui les utilisent comme tels, qui avilissent au stade de la recette et du stéréotype ce qui constituait le fondement essentiel et non la parure du grand cinéma russe muet (Eisenstein, Vertov, Dovjenko), qui, lui, échappe sans conteste à ces reproches, pour avoir pris le montage comme procédure créative dynamique. On risque, à englober dans la même catégorie discutable tous les films où le montage joue un rôle primordial, de tomber dans l'erreur qui, pendant longtemps, a pu faire croire que le discours poétique n'était que le discours de la prose avec quelque chose en plus, précisément l'effet ou le piment poétique. Si l'on interroge enfin un film comme *Gertrud*, apparemment bien loin des préoccupations du montage, on se rend compte que celui-ci y est fortement présent, mais en tant qu'effet de masque, de cache, et qu'il peut, dans un film, intervenir comme processus créatif aussi bien par son travail d'effacement que par ses marques (travail qui n'a rien à voir avec le « montage transparent » du cinéma américain, par exemple). On peut avec profit se reporter à la formule déjà ancienne de Jean-Luc Godard comparant le montage à un battement de cœur et, poursuivant la comparaison, dire que comme le fonctionnement cardiaque dans ses alternances de diastole et de systole, de silences — grand et petit — et de bruits, le montage vaut autant par ses pleins que ses vides, ses blancs que ses traces.

RIVETTE C'est pourquoi il était nécessaire de revoir d'emblée le film de Chytilova : film où le rôle du

EISENSTEIN · LA GREVE.



(3) *Une confusion continue d'avoir cours, dont il semble pourtant qu'elle aurait dû être levée depuis longtemps : celle qui identifie montage (en ses effets actifs) et montage* court, *celle qui veut que le travail de montage aille obligatoirement avec la profusion et l'atomisation des plans. Dans le cinéma russe muet, la fragmentation des scènes pouvait à la rigueur mobiliser l'attention jusqu'à faire perdre de vue le rigoureux travail d'articulation des séquences entre elles (on sait que pour Eisenstein et Dovjenko cette composition était pourtant de toute première importance), mais on comprend mal que, depuis dix ans, cette assimilation abusive du montage au bref, au discontinu, au haché, continue de valoir. Ainsi, dans une bonne part du cinéma moderne, s'effectuent des déplacements de blocs compacts, l'ajustement de longues coulées continues, l'imbrication réglée et peu à peu obtenue de parties homogènes, de morceaux de récit semblant eux-mêmes chercher et désigner la place qui leur convient dans l'économie globale du film.* La Chinoise *en est un exemple-type, où nulle intention définitive ne préexistait à la disposition des parties, où la logique du récit a imposé son pouvoir plus qu'elle n'a été imposée par l'« auteur », créant ses propres liaisons, entraînant dans le mouvement de sa genèse insertion de telle partie, rejet de telle autre, tâtonnante, hésitante, puis indiscutable, chaque bloc déplacé gardant la trace de ses passages et de ses redistributions, l'empreinte, la marque de la combinatoire. Le montage dès lors n'est pas travail sur un matériau préexistant mais travail* de *ce matériau, auto-formateur auto-productif, à la fois moule et matière, lieu d'un mouvement et somme des éléments constituants de ce mouvement.*

Marie pour mémoire : *proche en certains points de* La Chinoise : *blocs homogènes, indivis, unités se déplaçant comme index tout au long de la matrice encore absente du montage, s'encastrant à leur place (devenant, à leur point d'insertion, d'index, objet désigné). Le montage alors ne saurait être dit meilleur ou moins bon que ce qu'il aurait pu être (illusion normative qui réfère un produit à un modèle définitif et parfait), étant, par ce qu'il est, en même temps à lui-même tous ses attributs. Qu'en déduire ? :* 1) *toutes accusations d'appartenance à l'ordre du symbolisme formulées contre le cinéma de Garrel (pour nous au contraire, dans la force de sa matérialité,* littéral, *corps pris à la lettre, lettre prise au corps), sont suspectes. Il faut ici différencier radicalement le « symbolisme » comme système fixé et rigide, de l'ordre du « symbolique » tel que l'entend Lacan : mouvant au contraire, glissement incessant et substitutions, dérive des signifiants ;* 2) *cette notion du montage comme étant* ce qu'il est *ne saurait ressortir à l'ordre du n'importe quoi-j'en-ai-décidé-ainsi de l'auteur, mais tire sa nécessité du* travail, *dont il a été le lieu, dont il garde l'empreinte, comme d'un bouleversement sourd, profond, qui s'est fait, et persiste dans l'état définitif du film (chaque plan emporte sa place à sa semelle). Travail, à propos de Garrel, à prendre en son acception gynécologique : comme l'accouchée garde des mois durant les troubles de son état prégnant, ainsi du film : mixte de tranquillité et de fièvre. Et l'enfantement, la fécondation des plans a joué dans tous les sens, dans la réciprocité, à rebours aussi bien (ainsi dans le film, Marie, mère, femme et fille de Jésus).*

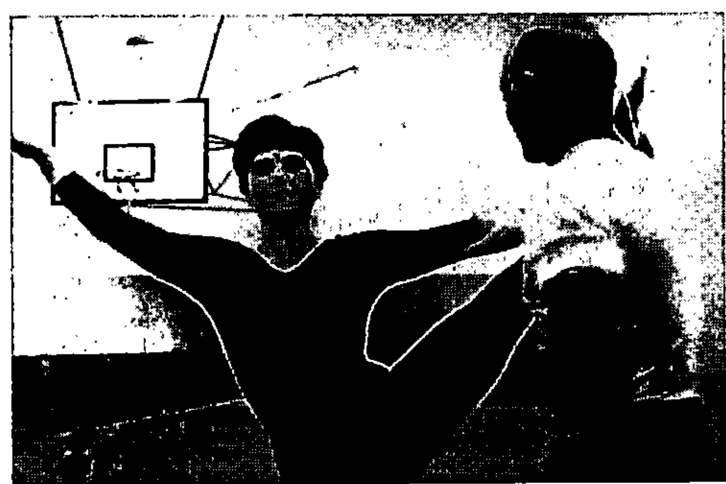
Dans La Concentration *a lieu une autre procédure : Garrel tourne sans interruption trois jours durant, enfermé avec son équipe et ses acteurs dans un petit studio. La tension, la fatigue, d'autres mises en condition jouant, il craint à un moment que la suite des plans (qui devait être aussi la suite chronologique du film, puisque pour la première fois l'ordre du montage avait été par lui prévu) ne soit dotée d'une trop grande intensité, survoltée. Il change alors l'ordre du tournage, filme d'abord la fin du film, puis le troisième quart. Ici, donc,* montage productif du tournage *et de ses modes ?*

montage-manipulation est très apparent, où l'on voit bien comment le détail (plastique et dynamique : le « trait ») comme l'effet de chaque collure sont systématiquement repensés à la moritone ; mais surtout film où ce premier niveau du travail de montage (celui des micro-structures) se répercute de façon ostensible sur la « pensée » de la totalité du film (sur ce que les musiciens appellent « la grande forme ») — et inversement : l'une embrayant sans cesse sur l'autre. Le film fonctionne alors comme l'alternance irrégulière, le « matchage » de deux films autonomes, ou de deux hyper-séquences génériques, chacune étant régie à tous les stades par ses propres lois formelles, tant en ce qui concerne les méthodes de « mise en scène », les partis pris photographiques, le contrôle des protagonistes que ceux mêmes de son montage interne.
Ce qui fait, cela dit, l'intérêt particulier de *Quelque chose d'autre*, c'est de voir comment ce principe fonctionne effectivement non comme l'alternance pure et simple de deux actions parallèles, comme la simple addition de celles-ci, mais comme *multiplication* de chacun des « niveaux » par l'autre : et ceci sans aucune interférence ni référence de l'un à l'autre, par l'indépendance au contraire à chaque instant affirmée et rétablie, re-constituée, re-créée de chacun d'eux; c'est par un travail incessant de refus, bien plus que de « raccords », que s'organise le tissage micro-formel : l'acte par lequel le montage devient effectivement processus productif se joue ici à partir d'un système déceptif rigoureux (4).
En même temps, l'entre-croisement des trames n'est pas tant ce qui *relance* l'intérêt (la participation) que ce qui le bloque, le frustre (le prive de son bénéfice en menaçant sa mise de *fonds*), par le déplacement de l'index — du référent : du « réel », à leur manipulation. D'où, par la suite, toute carrière ouverte à toutes torsions d'espace-temps, sans le moindre espoir de vérification par l'anecdote : on peut penser aussi bien, au choix, que Chytilova en abuse ou s'en abstient. Espace-temps fictif (fictionnel), rigoureusement non-psychologique (rien à voir avec l'imaginaire suivant Robbe-Grillet), le continuum du film est ouverture, tel l'espace (de la scène) et le temps (de la bande magnétique) pour Cunningham, mais qui ici ne pré-existe pas, n'a donc pas à être remplie, et n'est rien d'autre que le vide, et comme l'empreinte fossile, laissé béant par le dépérissement du vieil espace-temps narratif et représentatif.

PIERRE Au départ, en tout cas, nous avons envisagé les films dans trois types de situations exemplaires par rapport au montage :
1° Les films qui relèvent, comme disait Jean Narboni, de « l'écriture du montage » : films fondés sur le montage comme instrument d'une dialectique et d'un discours (Eisenstein, Solanas).
2° Les films qui ne semblent pas se situer par rapport au montage comme travail créateur, dans lesquels le montage est absent comme effet souverain, mais où, on l'a vu, l'absence apparente du montage au stade créateur peut cacher diverses manœuvres de montage :

ROUCH TOURNE LA CHASSE AU LION A L'ARC.

(4) *On peut, peut-être, en partant du film de Chytilova, entrevoir comment le principe même du montage risque d'être principe de refus et de suppression — et non seulement d'élision, mais très littéralement de soustraction, de gommage, ou encore d'empêchement et de « brimade » (du spectateur-voyeur : ainsi S.M.E. lui refuse-t-il la contemplation de la trajectoire du geste, et le contraint à créer l'« idée » de l'acte en lui en refusant la jouissance, et en en court-circuitant les termes). Monter, ce ne serait donc pas ajouter, mais retirer* (et le retrait en action), *non faire, mais dé-faire : le négatif à l'œuvre. Il faut voir le film comme* résidu, *le réseau des traces laissées par le double processus d'une action (la prise de vues, processus d'accumulation) et de sa négation (le montage, processus de consumation) : celui-ci fonctionne alors « en creux », non comme l'absence, mais comme l'acte même de creusement, l'effacement, le mouvement de recul de l'Autre.*
A la limite, le film est le refus du film, sa contradiction (son « anti-film »?) : ne subsistent que les repères, les indices de son « passage », à jamais passé/futur ; comme le film dans le projecteur n'existe que par l'effacement l'une par l'autre, l'incessante différence, la consommation-destruction de toutes ses « images » : fausse présence, déception toujours renouvelée, toujours reportée. Le montage est le fonctionnement de cette déception.



CHYTILOVA : QUELQUE CHOSE D'AUTRE.

soit l'utilisation, au maximum de leur efficacité, d'un petit nombre de liaisons entre des plans longs, soit le déplacement, sur d'autres charnières de la combinatoire filmique que celles du montage proprement dit, des gestes de montage (par le découpage — voir Straub —, par l'articulation à l'intérieur même du plan — voir Mizoguchi ou Renoir).

3° Les films fondés, comme dans le 1°, sur un travail créateur du montage, mais qui l'utilisent moins sur son pouvoir de véhiculer les significations qu'au contraire sur celui de les entraver. Le montage obéissant en somme à une préoccupation de trouble ou même d'interdiction du sens (Pollet).

Dans cette dernière catégorie, il faudrait évidemment envisager les principes de montage du cinéma « underground » ou undergroundisant, où souvent une véritable rage de montage semble répondre, plutôt qu'à un souci — comme chez Pollet — d'édification poétique du film, à une volonté d'atomisation, d'éclatement terroriste de la notion même d'œuvre. Le montage, de préférence court, étant utilisé alors comme moyen (parmi d'autres) d'un « dérèglement systématique » du discours ((5) et (6)).

RIVETTE Maintenant, peut-être faudrait-il abandonner pour un instant le terrain des classifications a priori, et faire le saut (7) pour essayer de voir ce que ces classifications « veulent dire », à quoi elles peuvent correspondre dans l'activité même de ces films. On s'aperçoit très vite, en effet, que dès que l'on veut analyser d'un peu plus près le « travail » d'un de ceux-ci (travail du cinéaste sur le film, opération du film sur le lecteur), il faut commencer par examiner attentivement les catégories auxquelles il est ordinairement subordonné.

Ainsi, à propos de *Made in USA*, a-t-il fallu d'abord remettre en cause l'idée désormais reçue de « collage » : non pour la nier, mais pour tâcher de mieux discerner de quelle manière celle-ci agissait en l'occurrence, et de quelle sorte particulière de collage relevait la pratique de Godard. Car ce qui différencie ses films de ceux de Chytilova, Eisenstein ou Pollet, c'est qu'il semble chez lui qu'il y ait (qu'il y ait eu) un état antérieur du film, qui ne se laisse pas supposer dans les autres cas. Dans *Made in USA,* Godard impose le sentiment d'un film premier, refusé, contesté, lacéré, mis en pièces : détruit comme tel, mais quand même « sous-jacent ». Le film ne fonctionne que par rapport à des référents simultanés, plus ou moins tacites, mais proliférant, empiétant les uns sur les autres jusqu'à se nouer et tramer à eux seuls tout le tissu filmique, puisqu'à la limite on peut penser qu'il n'y a rien, ni une phrase ni un plan ni un geste, qui ne soit citation ou référence plus ou moins « pure » : l'important, pendant le déroulement du film, n'étant pas d'essayer de retrouver l'identité de tous ces référents, ce qui serait à la fois impossible et inutile, mais de savoir (de voir dans la perspective de l'idée) que *tout* est référent, mais référent piégé et détourné, désacralisé, par une opération qui est exactement « terroriste ».

Le premier mouvement du film, ce que l'on peut sans doute considérer comme le point de départ de l'action

QUELQUE CHOSE D'AUTRE.



(5) *L'extrémisme de cette systématique serait assez bien représenté par un film comme* European Diary *de Taylor Mead qui, filmé image sur image, peut s'économiser le stade du montage et monter directement* au tournage. *L'extrême rapidité des liaisons va alors jusqu'à interdire la perception même de chaque plan. Un vertige monotone saisit le spectateur à cet opiniâtre déboussolage. Mais peut-être qu'un autre discours se constitue alors (si le spectateur y met une certaine bonne volonté, ou s'aide d'une certaine para-conscience) non pas du film, mais du spectateur lui-même, à partir de bribes infra-perçues du film. Comme ces rêves compliqués, trop riches, immédiatement oubliés au réveil (a).*

(a) *Horizon inverse : le (plus) fameux (que vu)* Chelsea Girls *de Warhol. Non-montage absolu, puisque le film n'est que l'alternance ou la juxtaposition (elle-même hasardeuse) des bobines-« coulées filmiques » telles que sorties de la caméra, y compris tous leurs accidents de parcours et fins de chargeurs; et cependant, le simple fait de la projection, donc de la succession et de la simultanéité (par la co-existence des deux écrans) des « plans » bruts,* fait *montage: autre à chaque fois, mais inéluctable. Comme si on ne pouvait sortir du cercle, comme s'il était impossible de franchir la clôture du montage. (J.R.)*

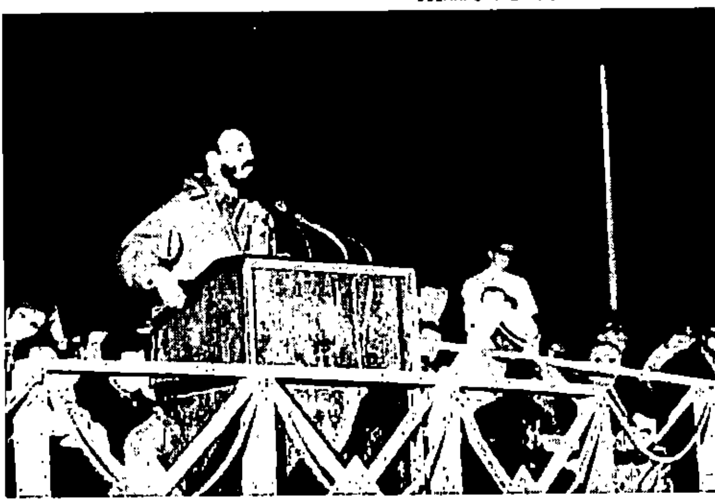
(6) *C'est un emploi bien différent du montage qu'on a chez Cassavetes : naturaliste. (Le cinéma de Cassavetes est un « expressionnisme naturel ». dit très justement Jean Narboni.) Il s'agit de véhiculer : fébrilité, doutes, tâtonnements, éclairs, expressions fugaces et contradictoires, lassitudes, énervements, temps morts ou vifs se succédant* comme dans la vie. *Le montage est alors le moyen privilégié : l'instrument de la touche. Et c'est à peine métaphoriquement que nous parlons : comme en peinture une touche verte met une contradiction* réaliste *dans le rouge. De ces démentis apportés à la vie, par respect de la vie. Il ne s'agit pas de nuance (rien de plus assertif que la nuance), mais, par tremblements et hésitations, de guerre faite au sens en tant qu'inexactitude vivante.*

(7) *A entendre en la circonstance dans son acception gymnastique et sportive, plutôt que marxiste, je présume (comme nous l'entendrons plus tard). (J.N.)*

de Godard, est déjà une idée de montage : qu'est-ce que ça donne si on « monte » ensemble, si l'on mixe, tel roman minable de la Série Noire et l'affaire Ben Barka : non, bien sûr, la « réalité » de cette affaire, que j'ignore et qui m'échappe, mais telle que j'ai pu la lire dans les journaux, telle que je peux la reconstruire, *l'inventer*, par le collage des multiples coupures de presse ; donc, montage de deux « textes » (mais, aussi bien, lacération de pré-textes). La lecture du film proprement dit, se présentant comme « achevé », doit, d'une certaine façon, refaire ce mouvement par dé-montage et, à travers un déchiffrement tant des lambeaux de l'intrigue policière que des échos des coordonnées politiques (déchiffrement lui-même perturbé, empêché, donné d'emblée comme inachevable), atteindre enfin, après coup (et plutôt à une re-vision), le niveau de l'immédiateté lisible du film, tel qu'il se déroule sur l'écran.

Presque tous les films de Godard fonctionnent d'ailleurs par une mise en désordre de sous-textes : ainsi, dans *Le Mépris*, l'Odyssée, Fritz Lang, l'anecdote de Moravia, Cinecittà... A l'opposé, dans *Méditerranée*, Pollet *utilise* la fascination qu'exerce un background idéologique assez voisin : la tauromachie, les temples grecs en ruine, les statues égyptiennes, la mer ; mais il veut se servir de chacun de ces éléments comme d'un mot clos sur lui-même, chargé du maximum de son « sens » potentiel (8), alors que, la plupart du temps, chez Godard, il y a désormais refus d'une énonciation claire et distincte du « mot » ; d'ailleurs, et de plus en plus, la référence de chaque citation est sinon fausse, à tout le moins *faussée* : tandis que, dans ses premiers films, la citation jouait encore son rôle traditionnel, présentée en clair avec l'indication de son origine et ses connotations traditionnelles, la mise en pièces des référents constitue maintenant l'étoffe et la matière même du film et, d'une certaine façon, sa *fin*.

SOLANAS : LA HORA DE LOS HORNOS.



(8) Cf. plus loin la critique, par Jean Narboni, de cette assimilation du plan au mot ; mais il est de fait que Pollet veut conduire chaque élément du film : Venise, bloc opératoire, temple grec, à son point le plus extrême de « propreté » (et de propriété) : tel le mot dans le poème mallarméen (la référence au « Coup de dés » est explicite tout au long du texte de Sollers), poli, cerné, cristallisé, comme coupé de toute l'impureté du dictionnaire. Tandis que Godard s'acharne à détruire cet élément-simple (ce monème) ; ainsi Joyce « travaille »-t-il ses mots à la fois « de l'intérieur » et dans l'espace du lexique : dé-coupés, démembrés, collisionnés, confondus.



SOLANAS TOURNE LA HORA DE LOS HORNOS.

PIERRE Ce n'est peut-être pas pour rien que dans *Made in USA* on voit tant d'affiches lacérées. Déchirures qui représentent en somme l'opération complémentaire de celle du collage. Car, pour qu'il y ait collage, il faut d'abord qu'il y ait découpure de chaque élément par rapport à son contexte, et il y a dans cette première opération une violence au moins égale à celle qui consiste ensuite à produire le choc du nouvel assemblage. Ce qui est d'autant plus violent chez Godard dans cette découpure de l'élément, c'est sa perte d'identité (le fait qu'on ne puisse pas reconnaître les citations, mais aussi, que tout devienne citation, même ce qui ne l'est pas) au profit d'une espèce de sur-identité du tout : l'hyper-godardisation de l'ensemble.

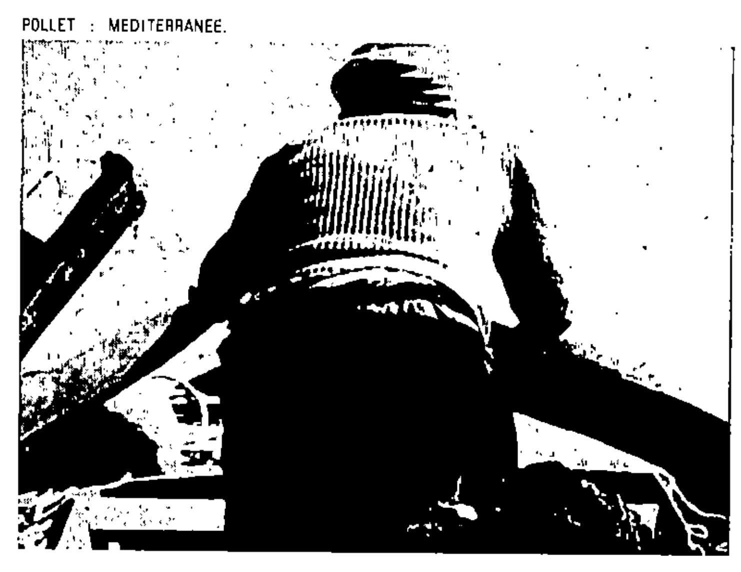
Chez Pollet, la relation des parties au tout n'est pas du même ordre. Il y a bien *perte* d'identité (du nom propre) des parties au profit du tout (c'est-à-dire l'idée de Méditerranée comme tout mythique), mais justement, en tant qu'il renvoie à un tout si prestigieux, chaque élément redevient fascinant pour lui-même, et pèse plus lourd que soi. Il faut alors que ce soit le commentaire qui prenne en charge l'œuvre de lacération, à la fois des parties (en rompant la fascination exercée par chaque image) et du tout (travail de

démystification du commentaire par rapport justement au mythe méditerranéen). Ce procédé de commentaire ne peut évidemment aboutir à une pulvérisation des éléments aussi radicale que chez Godard. Le montage images-commentaire de Pollet reste édifiant, dans le sens où le film se veut un poème, un édifice.

NARBONI Le cas de *Méditerranée* est exemplaire. On peut dire que parmi les films choisis il installait précisément la question autour de laquelle notre choix s'ordonnait, puisqu'il est une interrogation du montage, une question indéfiniment posée et reposée au montage : quand, comment, pourquoi passer d'une chose à une autre ? L'une des phrases du commentaire de Sollers précise et accuse cette interrogation : « Et si en même temps quelque part dans un quelque part inimaginable quelqu'un se mettait tranquillement à vous remplacer ? » (interroger à leur tour le « quelque part », le « inimaginable », le « tranquillement » nous entraînerait trop loin, mais toujours dans la question du film et dans la question qu'il pose au montage). A ce titre, le « comment finir ? », « comment commencer ? », toutes ces évidences apparemment acquises, jamais interrogées dans les films (mais elles commencent à l'être : cf. par exemple *Le Gai savoir* ou *Marie pour mémoire*), sont également présents à tous les moments du film et pas seulement en son début et sa fin. C'est son cours qui les pose (9). Pour ceux qui ne voient en *Méditerranée* qu'une suite de plans brassés avec un plus ou moins grand bonheur, accompagnée d'un commentaire « littéraire », rappelons que telles préoccupations forment l'objet même d'un roman, très précisément *Drame* de Philippe Sollers, dont Roland Barthes écrit : « La narration n'est en fait que la figure libre de cette question : *qu'est-ce qu'une histoire ?* A quel niveau de moi-même, du monde, vais-je décider *qu'il m'arrive quelque chose ?* Les plus anciens poètes, auteurs de ces très vieilles ballades épiques, antérieures à *L'Iliade*, exorcisaient l'arbitraire terrifiant du récit (pourquoi commencer ici plutôt que là) par un proème dont le sens rituel était celui-ci : l'histoire est infinie, elle a commencé depuis longtemps (a-t-elle jamais commencé ?) : je la prends *à ce point*, que j'annonce. »

Comment le montage opère-t-il dans *Méditerranée*, quel est son rôle, sa fonction, son mécanisme ? Je dirai qu'il me paraît aller justement dans le sens d'un effacement des sens et des connotations dont est chargé le contenu des plans *avant même* que le film ne se mette en marche. Choisissant une série limitée de *plans tournant autour* de la Méditerranée, Pollet les monte et les agence, les présente et les redistribue selon un processus visant peu à peu à les faire s'équivaloir, à les égaliser dans leur importance symbolique. Il me paraît faux de dire qu'il n'existe pas de texte préexistant à *Méditerranée*, que celui-ci institue un texte premier. L'écriture du film est certes créatrice, mais *contre* et par rapport à un autre texte, lui extra-cinématographique — oui — mais culturel et idéologique. Le film ne prend sens (celui précisément d'être *Méditerranée* et rien d'autre) qu'à effacer toutes les significations préalables. Il s'articule autour de deux

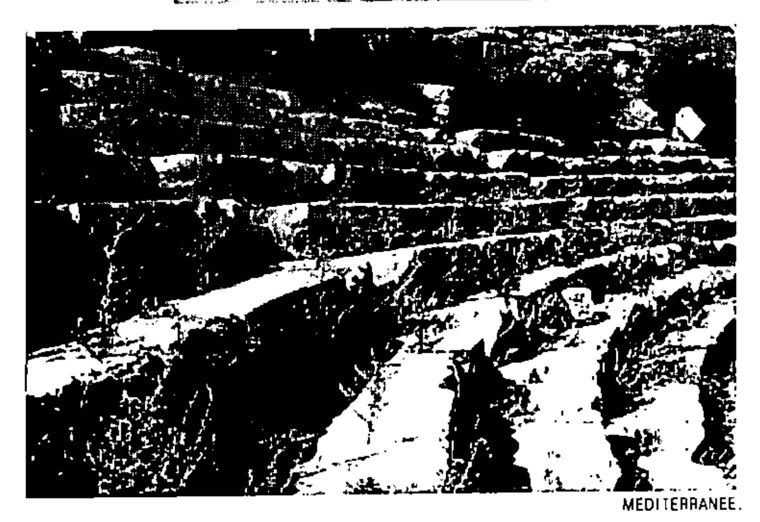
POLLET : MEDITERRANEE.



(9) *Question (questions) que pose aussi, par son titre même, le film de Chytilova. On peut d'ailleurs remarquer comment presque tous les titres de ces films sont « signifiants » de leur fonctionnement même :* Quelque chose d'autre, *donc, mais aussi* L'Ancien et le Nouveau (*qui sont à l'œuvre, et en conflit, dans chaque séquence, chaque cellule, chaque photogramme*), Non réconciliés (*tels, chacun de ces plans, fermé sur sa parole : exil volontaire hors du monde adenauerien des compromis, calme refus d'une harmonie feinte*). Intolérance, Made in USA, Pour la suite du monde, Méditerranée (*« mer au milieu des terres »...) : chacun de ces titres est comme le mode d'emploi du film. Alors que* Gertrud, L'Impératrice Yang Kwei-Fei *ne sont qu'étiquette (mais il serait sans doute facile de trouver chez Renoir, chez Rossellini, mais aussi chez Ford ou Dreyer, de tels titres ambivalents, et témoignant plus ou moins nettement de la même conscience de la forme comme « contenu de la forme »...) (J.R.)*

types de plans, les uns très *marqués*, fortement chargés de symbolismes et de connotations culturelles (pyramide, temple... ou lieux mythiques modernes comme usine et hôpital), d'autres plus neutres, et leur brassage, leur distribution et redistribution, leur alternance et leur récurrence instituent, par la seule force du parcours, du trajet du film, par le jeu d'une analogie de situation (tous ces plans sont *du* film), un processus d'égalisation, une mise sur le même plan. Les couples oppositionnels ancien/moderne, marqué/non marqué cèdent la place à un espace où les valorisations inégales, les degrés hiérarchiques, les différences de temporalité n'ont plus cours. C'est la raison me semble-t-il pour laquelle Pollet s'est efforcé à faire de chacun de ses plans l'équivalent d'un mot, ou du moins, puisque la chose est impossible, ce qui se rapprochait le plus d'un mot. On sait en effet, et Christian Metz l'a fort bien précisé en cinq points, qu'un plan de cinéma, quelle que soit l'avarice de ses informations, ne saurait jamais être l'équivalent d'un mot, mais au moins d'une phrase : 1) Les plans sont infinis, les mots d'une langue en nombre fini. 2) Les plans sont des inventions du cinéaste, les mots préexistent dans un lexique. 3) Le plan livre une quantité d'informations indéfinie. 4) Le plan est une unité actualisée du discours, le mot, unité de lexique, est purement virtuel : l'image d'un « banc » signifiant en effet « voici un banc » et non pas seulement « banc ». 5) Un plan ne prend son sens que dans une faible mesure par opposition paradigmatique avec les autres plans qui auraient pu apparaître au même point de la chaîne (puisque ceux-ci sont en nombre indéfini), alors qu'un mot fait toujours partie d'un ou plusieurs champs sémantiques plus ou moins organisés. On se rend compte cependant que Pollet, intuitivement, s'est efforcé d'amoindrir ces oppositions en jouant sur chacun de ces points : 1) il a limité le nombre de ses plans et joué sur leur récurrence plutôt que leur variété ; 2) il les a « inventés » ou « mis en scène » le moins possible ; 3) il a, en tentant de les ramener chaque fois à une seule unité de contenu, réduit au maximum les informations qu'ils pouvaient donner ; 5) il a cherché à instaurer une paradigmatique riche du film, d'abord en jouant sur le titre, *Méditerranée,* comme « réserve » fournissant un nombre de plans limité, de sorte que chacun d'eux s'enlève effectivement sur l'ensemble des autres plans que le thème *Méditerranée* aurait pu fournir (même si nous ne nous les figurons pas, nous les pensons comme l'*autre global* et *manquant* de chaque plan) ; ensuite dans l'agencement des plans eux-mêmes dont le retour périodique (même filmé sous un angle différent) marque chaque fois qu'il a été choisi, prélevé, sur un champ relativement restreint ; 4) enfin, en opérant une perversion (le commentaire est ici capital) de l'actualisation des plans et de leur caractère assertif telle que le « voici un banc » par exemple, saisi dans un texte (imagé et sonore) où tombent les distinctions rêve/sommeil, imaginaire/réel, etc., finit par être mis à son tour en question. Le pivot, l'axe que constitue le commentaire est l'élément fondamental autour duquel s'opère le basculement du spectacle, le renversement

MEDITERRANEE.



MEDITERRANEE.

spectateur/figurant, voyant/vu (« Et si l'on était regardé ? », « un spectacle dont on sait bien pourtant qu'il ne viendra pas du dehors »). Nous sommes ici très loin du reproche de « poétisation » que le film a pu encourir.

PIERRE Cette réflexion de Pollet sur le montage que l'on opposait au cinéma de montage d'Eisenstein se situe en fait avec Eisenstein à l'horizon, avec une réflexion sur le montage selon Eisenstein ; avec l'idée que le montage est la seule façon de faire un cinéma non réactionnaire par opposition au cinéma de l'englue-ment, de la représentation. Mais là, il faut être d'une extrême prudence, et d'une grande précision dans les termes, car on a un peu trop tendance, dès qu'il s'agit d'implications politiques, à se faire avoir par des métaphores imprécises. Il est certain qu'on peut penser qu'un cinéma qui vous cache ses liaisons de plan à plan (montage « effacé », voir plus haut), ou qui donne la préférence aux plans longs (montage « raréfié » — idem —), manœuvre le spectateur d'une manière qu'on pourrait qualifier de réactionnaire parce qu'il s'agit alors soit d'illusionnisme (occulter la discontinuité cinématographique), soit de fascination par le plan. Dans les deux cas, c'est l'impossibilité d'échapper à ce qui *est* sur l'écran. Ce en quoi, donc, on peut, par opposition, qualifier de « progressiste » le montage eisensteinien, c'est paradoxalement par ce qu'il a de plus dictatorial : les passages d'un plan à un autre ôtent au spectateur toute possibilité d'échapper au raisonnement, à la nécessité de se mettre par rapport au plan en état de distance réflexive. Donc pas moyen de s'abandonner à la représentation. Et c'est cette impossibilité que Pollet a reprise à son compte. Mais en rejetant la dictature du discours et du sens.

NARBONI Eisenstein cherchait bien sûr à faire passer dans et par ses films un sens qui n'était pas seulement celui du film comme sens, auto-désignation, mais bien le sens du communisme. Ce qui le situe incomparablement plus haut que les autres cinéastes propagandistes, c'est qu'il partait lui-même à la recherche de ce sens — qu'il détenait, cinéaste marxiste —, le démembrant et le recomposant, entraînant le spectateur avec lui, et vérifiant par là-même les phrases de Marx (qu'il cite dans « Réflexions d'un cinéaste ») sur la nécessité que la recherche de la vérité soit elle-même vraie, sur le moyen comme partie de la vérité au même titre que le résultat, sur la recherche comme vérité déployée et éparse se réunissant dans le résultat.
Dans la mesure où Pollet part en guerre contre les sens qui alourdissent, de tout leur poids culturel, les plans de *Méditerranée,* il tend à ne plus renvoyer qu'au film comme sens, à ne plus dire, dans le film, que le travail du film.

RIVETTE C'est aussi que l'idée de sens est « progressiste » dans le contexte où travaille Eisenstein, alors qu'elle agit de façon réactionnaire — comme « vérité » — dans celui de Pollet (qui est aussi le nôtre) : Eisenstein et, jusqu'à un certain point, Solanas (10) produisent leur film dans un milieu où le sens est encore relativement « innocent » (et ils tiennent compte rigou-

MEDITERRANEE



(10) *Et justement, dans la distance prise par Pollet vis-à-vis d'Eisenstein (le rejet de la dictature du sens), il faudrait envisager le cas Solanas. Dans* La Hora de los hornos, *il y a une très violente dictature du discours (mise en œuvre essentiellement par le montage du son et de l'image). Pour nous qui, en contexte français, sommes faits à l'idée que le sens obligé est un principe réactionnaire, il nous faut donc tout à coup aller extrêmement loin dans la relativisation de notre raisonnement. Jusqu'à le mettre en rapport avec la situation actuelle de l'Argentine. Ce sens-là, donc, est-il à imposer aux Argentins (que le péronisme, comme force de regroupement des masses populaires déjà existante, doit être le point de départ de la propagande et de l'action révolutionnaires) ? Avouons que nous n'en savons rien. Mais* de toute façon, *l'idée même de violence politique (telle qu'une révolution, mais cela pourrait aller aussi dans le sens de la réaction ou du fascisme) n'impose-t-elle pas par elle-même, comme corollaire, l'idée de violence du sens ? Alors ce ne serait plus la production d'un sens obligé qui serait à considérer comme réactionnaire, mais il ne faudrait plus interroger que ce sens lui-même. Serons-nous obligés à cette régression par la politique elle-même ? L'idée d'œuvre ouverte, en somme, apparaîtrait-elle comme un des derniers avatars du libéralisme occidental ? Ou bien faudrait-il encore une fois interroger avec plus de rigueur* les contextes *de l'œuvre? (S.P.)*

reusement de ce *relatif*), alors qu'il est pour nous, que cela nous plaise ou non, toujours repris par le circuit de la marchandise, complice de l'idéologie de l'échange (11).

Et il ne faut pas oublier comment Eisenstein a très lucidement mis en œuvre son propre « texte » par la perversion et le retournement d'un texte antérieur. Griffith a le premier tiré les conséquences de sa situation historique, il a fait la première grande synthèse (*Birth of a Nation*) des « découvertes » implicites et éparses de ses prédécesseurs ; mais son principal coup de force reste d'avoir, venant d'achever *La Mère et la Loi*, film renvoyant à une idéologie libérale inconsciemment réactionnaire, aussitôt repris celui-ci comme cellule-mère et élément moteur du futur *Intolérance* : le fait même d'entrecroiser quatre « histoires » en une seule coulée, d'imposer la même loi à quatre temps, de substituer peu à peu à la succession des intrigues le seul déroulement du film (« geste » dévoilant/annulant qui commande absolument toute la dernière bobine), renverse littéralement les significations de l'Ur-Film. C'est cette « intuition » griffithienne qu'Eisenstein choisit de reprendre en pleine conscience ; achevant à la lumière du marxisme ce que Griffith n'avait pu que pressentir à l'intérieur de l'idéologie bourgeoise, il fait exactement le même travail par rapport à celui-ci que Marx par rapport à Hegel et, par la réfraction et le renversement systématiques des données, donne son sens plein de lutte des classes à la mauvaise conscience libérale post-dickensienne.

NARBONI Quand Dreyer, reprenant la thématique et la construction d'*Intolérance*, tourne *Pages arrachées au livre de Satan*, il reconstitue un film en quatre histoires séparées, bien distinctes, chronologiques, méconnaissant la possibilité de réactivation, de contamination, d'interaction subversive que l'entremêlement des épisodes permettait à Griffith. Celui-ci est dans l'histoire du cinéma l'exemple typique de quelqu'un capable de produire une forme ou un concept sans pouvoir faire correctement la théorie de ce concept, et cela parce que le présent historique où il se situe, le texte culturel et l'idéologie qu'il hérite de son temps ne lui en fournissent ni les moyens, ni le terrain, ni même le besoin (12).

RIVETTE Or, comme chacun sait, cette « théorie » du montage — si sa pratique subsiste tant bien que mal ici ou là —, américaine (mais Griffith reste isolé ; Stroheim ou Vidor jouent déjà la carte de la « scène », c'est-à-dire du parlant) ou soviétique (Eisenstein, Vertov, Dovjenko), est, malgré le célèbre Manifeste de 1928, comme effacée par l'entrée du son. C'est pourtant à partir du verbe (Resnais, Godard) (13) ou du « direct » (Rouch, Leacock, Perrault, et beaucoup d'autres) que s'effectue peu à peu depuis dix ans la « reprise » de Griffith/Eisenstein : reprise dispersée, souvent confuse ou peu consciente d'elle-même, mais volonté collective de réactiver l'idée de montage à partir, et en fonction, de l'acquis des trente années intermédiaires.

Dès Griffith, implicitement, puis, à l'état explicite, chez Eisenstein, et chez tous les cinéastes qui se veulent un

(11) *Cf. les textes décisifs de Jean-Joseph Goux : « Marx et l'inscription du travail », « Numismatiques » (Tel Quel, nos 33, 35 et 36).*

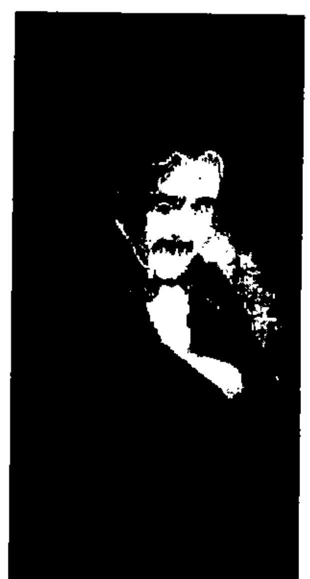
RESNAIS . TOUTE LA MEMOIRE DU MONDE.



(12) *Inversement, on sait dans quel sens Eisenstein reprend le* Mabuse *de Lang, pour le remonter et le corriger. On sait aussi comment il trahit, pour lui donner son plein sens politique, le roman de Dreiser « Une tragédie américaine », « indiscutablement un roman de grande classe — quoique ce ne soit pas, de notre point de vue, le roman d'une classe », le débarrassant de tout ce qui l'encombrait d'idéologie vaguement « progressiste », au lieu de fournir à ses producteurs « un film policier sans complications, autour d'un bon meurtre et d'une bonne histoire d'amour » (aussi refusèrent-ils son projet). (« Réflexions d'un cinéaste », pages 117 et suivantes).*

(13) *Voir comment c'est la même volonté de joindre au « vocabulaire » contemporain du film, pour l'un, le texte de Duras, Robbe-Grillet, Cayrol, mais pour l'autre la parole la plus menacée (quotidienne, contingente, triviale, fugace) — qui les contraint, dirait-on, à retrouver les pratiques de la discontinuité.*

tant soit peu lucides quant aux significations de leur travail, penser le montage, c'est penser la critique d'un texte préexistant : d'un « donné » qui n'est lui-même en fait, et c'est ce que dévoile le procès des opérations textuelles, qu'un fabriqué. D'où cette *hypothèse* de travail : si toute pensée cohérente du montage est de facto pensée critique, toute forme de refus, ou de dédain, du montage n'implique-t-il pas la mentalité théologique, c'est-à-dire l'acceptation du monde tel qu'il est et, sinon la résignation, à tout le moins la contemplation passive de l'étant-là comme pure présence, sans Histoire ni médiation, et tous concepts de permanence et de destin liés à cette idéologie ?
Bien sûr, dire que montage et pensée critique vont de pair peut sembler simple tautologie ; mais ce qu'il faut souligner, c'est que c'est le travail matériel, la manipulation concrète du montage (dès que celle-ci dépasse le niveau du raccord ou de l'ellipse, niveau des « tournures de style » du récit) qui « entraîne » ce travail de la pensée critique, et ce à *tous* les niveaux du film, y compris certains sur lesquels n'a sans doute pas porté la réflexion du cinéaste : toute mise en cause des superstructures répercute un ébranlement au niveau des infrastructures. Autre conséquence : ce mouvement critique n'est pas limité par les résultats de son action dans le film, mais celui-ci le conserve tel quel par son déroulement : non comme empreinte (« effet de montage » fixé), mais comme dynamique (montage en acte), agissant en tant que telle sur le spectateur ; il lui est alors impossible de s'abandonner confortablement à la conduite d'un récit, à la représentation d'une fable ou d'un pseudo-réel : il doit, s'il veut lire le film, reprendre à son compte ce travail critique ; s'il veut *voir* le film, il doit l'accomplir.







GRIFFITH : NAISSANCE D'UNE NATION (ASSASSINAT DE LINCOLN)

NARBONI Pourtant, la pratique du montage comme manipulation absolue, technique toute-puissante d'agencement et de bricolage, a été longtemps et continue d'être tenue pour autoritaire, manipulatrice du spectateur, auquel elle imposerait une suite de significations univoques et indiscutables. On reconnaît là, en gros, les théories de Bazin, plus sensible par exemple au cinéma du plan-séquence ou de la profondeur de champ, à son sens plus respectueux à la fois de la liberté du spectateur — dont le regard et la compréhension ne seraient pas soumis à un parcours programmé — et de « l'ambiguïté du réel ». Nous nous rendons compte aujourd'hui que quand il écrivait : « en analysant la réalité, le montage supposait, par sa nature même, l'unité de sens de l'événement dramatique », Bazin avait raison pour ce qui concernait le cinéma de Poudovkine par exemple, dont l'émiettement scénique, l'atomisation en plans n'avait jamais d'autre but que d'analyser une situation à l'extrême, la disloquer pour la dramatiser ou la magnifier, sans faire apparaître de sens nouveau, mais pas à propos d'Eisenstein, pour qui il s'agissait chaque fois d' « entraîner le spectateur dans le cours d'un processus de production du sens ». L'intégration du montage à la plastique, à quoi Bazin reconnaissait la marque du cinéma moderne, nous la retrouvons dans maintes scènes, dans nombre d'écrits d'Eisenstein, de même que la formule de ce dernier « la quantité d'in-

tervalles déterminant la pression de la tension » pourrait parfaitement s'appliquer aux exemples qui ont servi de fondement aux analyses de Bazin (les films de Wyler, la scène de la cuisine des *Amberson*, organisées sur le principe de la différence de potentiel et de la lente charge dramatique des plans). La liberté laissée dans ces films au spectateur n'était jamais que celle, guidée, orientée entre certains pôles ou points forts parfaitement répartis et disposés dans le plan, que le metteur en scène voulait bien accorder à ce spectateur, pour finalement lui imposer un sens déterminé d'avance, mais dont le retard qu'il avait mis à le susciter pouvait donner l'impression qu'il avait été décelé par un regard. C'est à ce point qu'on peut saisir la plus grande contradiction des analyses de Bazin, pris d'une part entre la croyance à une ambiguïté du réel, et la certitude d'autre part qu'il existe un langage du monde, un sens naturel et caché des choses dont le cinéma, sans avoir à le produire, et par la seule vertu de son acuité et de son insistance, n'aurait qu'à saisir l'avènement.

LA LIGNE GENERALE.



LA LIGNE GENERALE.

RIVETTE En fait, cette pensée du cinéma comme transparence, que l'on peut résumer par la trilogie Renoir-Rossellini-Bazin, s'est elle-même située historiquement en opposition à une « perversion » généralisée (perversion au sens commun, perversion bourgeoise) de la pratique eisensteinienne; car que fait Poudovkine, si ce n'est reprendre la cosse des principes théoriques d'Eisenstein, et les mettre au service du racontage d'une histoire, à la remorque d'une narration : l'effet de montage n'est plus « utilisé » que pour donner plus d'efficacité à un récit soumis à la progression du personnage. Par le biais Poudovkine, cette compromission et cette caricature de l' « art du montage » s'est transmise à toute une part du cinéma de consommation. (On peut noter comment, de la même façon et au même moment — la même finalité orientant le même processus —, s'est effectuée par l'intermédiaire de Pabst la liquidation de l'expressionnisme au profit de l'esthétique de la « mise en scène » comme bluff formel qui gouverne encore aujourd'hui tout le cinéma européen et hollywoodien : Clément, Preminger, Tchoukraï, Rosi). Cette technique de la manipulation du « réel », dont le réalisateur est le maître plus ou moins occulte, cesse rapidement d'être l'art du montage pour devenir celui du découpage (et, accessoirement, du « cadrage » ou de la « direction » d'acteurs). C'est contre la dictature de celui-ci que se sont en fait posés Renoir ou Rossellini, non contre le montage, qui est plutôt chez eux le lieu d'une censure, d'un « blanc » : le fait que le metteur en scène n'ait plus besoin d'aller dans sa salle de montage, ne ressente plus ce besoin, les conduit pratiquement, et semble-t-il inconsciemment, à ré-investir une part de la pensée du montage au stade de la construction du film et, surtout, de la prise de vues (cf. le rôle du plan-séquence ou de la mobilité de la caméra chez ces cinéastes, ou chez Welles, Hitchcock, Mizoguchi, en opposition à la technique analytique généralisée, et comme structuration de niveaux et de conflits formels).

On pourrait donc, très schématiquement, distinguer quatre moments : celui de l'*invention* du montage (Griffith, Eisenstein), celui de sa déviation (Poudovkine-Hollywood : mise au point des techniques du cinéma de propagande), puis le refus de la propagande (refus lié de près ou de loin au plan long, au son direct, au comédien amateur ou complice, au récit non-linéaire, à l'hétérogénéité des genres, des éléments ou des techniques, etc.) ; enfin, ce à quoi nous assistons depuis dix ans, c'est-à-dire la tentative de « récupérer », de ré-injecter dans les pratiques contemporaines l'esprit et la *théorie* du premier stade, sans rejeter pour autant l'apport du troisième, en tentant plutôt d'alimenter l'un par l'autre, de les dialectiser et, d'une certaine façon, de les *monter*.

NARBONI Eisenstein, Poudovkine : nous ne devons plus penser aujourd'hui leur opposition dans les termes, selon les catégories et sous les rapports généralement convenus — montage intellectuel/montage lyrique, cinéma-cri/cinéma-chant, dominante créative/dominante théorique — mais fondée sur leur conception exclusive de la dynamique cinématographique, telle qu'elle se manifeste dans leurs films et s'éclaire dans leurs écrits. Ici, il faut citer un texte décisif : « L'élément fondamental du cinéma soviétique, son problème spécifique, est le montage. Le montage n'est ni un moyen de montrer ou de raconter, fragment après fragment, comme un maçon empile des briques (Koulechov), ni un procédé pour développer une idée à travers une succession de plans (principe lyrique de Poudovkine). L'idée doit résulter du choc de deux éléments indépendants. » Nous voyons alors très clairement ce qui sépare l'écriture d'Eisenstein — effets transformatifs successifs dont les éléments moteurs sont liés par des signes dynamiques de corrélation et d'intégration, où les opérations en acte sont de multiplication et de production, où l'entrechoquement de deux éléments engendre, par un saut décisif, un concept nouveau —, de celle de Poudovkine — chaîne de plans véhiculant tour à tour une idée unique, selon processus de sommation simple. Ce qui sépare donc un espace et un temps multidimensionnels, organisés selon les principes d'une polyphonie complexe, une portée signifiante, un volume en expansion constante, une scénographie, d'un temps linéaire, faussement dialectique. Nous emprunterons à L. Althusser une question et une réponse : « Comment une dialectique peut-elle être en retard ? A cette seule condition d'être l'autre nom d'une conscience »... « *il n'y a pas*, au sens strict, de dialectique de la conscience débouchant, par la vertu de ses propres contradictions, sur la réalité même... Car la conscience accède au réel non par son développement interne, mais par la découverte radicale de *l'autre que soi* ». C'est cet *autre* de la conscience que n'obtint jamais Poudovkine. Un film comme *La Mère*, par exemple, centré sur un personnage *central*, une conscience embrassant en soi la totalité des conditions du drame, prend abusivement le masque d'un film dialectique et marxiste, dans la mesure où le cinéma de Poudovkine était soumis à une logique narrative simple qui lui interdisait de mettre en jeu des temporalités

LA LIGNE GENERALE.



multiples, discontinues, mais seulement un temps réglé par une successivité uniforme.

NARBONI/RIVETTE Ce qui conduit à remettre en cause ce thème même de la « prise de conscience », et à dévoiler sa complicité avec la méthode suivant laquelle Poudovkine ne « progresse » dans son travail que suivant le fil d'une idée qui parcourt le film en filigrane, et qui n'est jamais *produite* par les plans, mais transmise par eux. Si nous mettons en parallèle *La Mère* et *La Ligne générale,* on constate que le premier raconte l'histoire (est le *récit*) d'un personnage, dont la vision du monde se modifie peu à peu, par accumulation, suivant les étapes et les modalités de l'anecdote (histoire telle que pourra, par exemple, la raconter Ford — mieux — dans *Les Raisins de la colère* ; mais cf., pour la contre-épreuve, la version de Brecht à partir du même texte de Gorki) ; alors que le second nous fait assister, et collaborer, à une *métamorphose,* par série de mutations, de l' « entremetteur-protagoniste » qui scande le cours du film — et qui n'est plus personnage, mais nœud de forces et d'actes : *acteur* (agi/agissant), et fonctionne dans l'organisation des séquences comme un mot qui se transforme et épuise l'une après l'autre toutes ses virtualités — : conscience décentrée qui, à aucun moment, ne réfléchit ni ne domine la situation en son entier, mais est donnée chaque fois comme un *effet* de la dynamique du film. Aucune « scène » ne montre, ni ne démontre tel stade (conscient et réfléchi) du « long et dur chemin » de la paysanne ; c'est la seule praxis qui modifie son apparence ; c'est parce que le tracteur tombe en panne qu'elle fait (qu'elle subit) le saut qualitatif décisif : elle est alors à un stade Z correspondant au point ultime de son « évolution » comme paysanne (par sauts du stade de paysanne aliénée à celui de paysanne « éclairée »), le tracteur s'arrête, le mécanicien lui déchire son jupon, la débarrassant des oripeaux de sa condition présente, pour en utiliser les lambeaux comme chiffons (qui participent ainsi au décrassage du moteur), il y a ici saut brusque, inattendu : elle *est* tractoriste. (Et toute la fin du film n'est que montage d'elle-même avec elle-même : ses *visages* successifs matchant avec l'image de son avatar « final » — dans le temps du film.) Le personnage, loin de soumettre la logique du récit aux lois de sa réflexion, est produit par le mécanisme transformationnel des séquences (14).

NARBONI Et l'on n'imagine pas que cette discontinuité dans l'évolution montrée de la paysanne soit une discontinuité seconde, opérée après coup, par élimination des stades intermédiaires et des temps de liaison filmés, qu'elle ait pû être pensée dans l'ordre de l'ellipse ou de l'effet de style. Il pouvait arriver à Eisenstein d'accumuler au tournage, en vue et avec l'idée du montage, un matériau filmique largement supérieur à celui qu'il avait l'intention de garder, il se ménageait fréquemment des possibilités d'articulations imprévues, d'enchaînements inédits, de valences à saturer, il pouvait au montage rompre et trouer une continuité primitivement filmée, ne garder que certains stades d'un geste, moments d'un parcours, points forts d'une situa-

CASSAVETES : SHADOWS.

(14) *Ni le titre russe* (L'Ancien et le Nouveau, Le Vieux et le Neuf) *ni le titre français* (La Ligne générale) *ne rendent correctement compte de l'économie globale et du dynamisme propre au film, dans la mesure où l'un et l'autre appartiennent encore à la catégorie d'un temps linéaire et continu, progressivement généré, temps de la suite historique (suite rompue dans le titre russe par le brusque passage au Nouveau, mouvement de progression tenace vers le communisme dans le titre français). Le film, au contraire, jouant par blocs et ensembles, par séries discontinues, n'est jamais une fois pour toutes traversé par la barre miraculeuse qui marquerait le définitif passage de l'Ancien au Nouveau (type de « progrès » caractéristique des films « libéraux » américains, répondant à l'idéologie d'une histoire ininterrompue s'orientant sur quelque horizon des « lumières »), mais chaque scène est elle-même traversée par la barre ancien/nouveau, le mouvement est celui de sauts de plus en plus radicaux de scène en scène, chacune englobant toutes les précédentes pour être à son tour ressaisie. On pourrait résumer ce mouvement par un schéma :*

S (1) — *Ancien / Nouveau*   S (2) — *Ancien / Nouveau*

ANCIEN / NOUVEAU

On voit donc que le film, lui-même, en son entier, et seulement à sa fin, peut être déclaré « le Nouveau », à cette réserve essentielle près qu'à peine le dernier plan éteint, il est à son tour rendu à l'Ancien, demandant que son mouvement révolutionnaire soit à son tour repris, prolongé, poursuivi par chaque spectateur, et cette fois dans la vie.
L'impossibilité de notre langage occidental unidimensionnel à figurer le mouvement du film d'Eisenstein, prouve bien à quel point celui-ci instaurait une coupure décisive dans l'Histoire (histoire tout cours et du cinéma) par la formation d'un espace volumétrique, d'un temps pluriel, d'une topologie complexe. (J.N.)

tion, mais on ne conçoit pas, dans ce cas précis de la paysanne dans *L'Ancien et le Nouveau*, qu'il ait pu la filmer dans la genèse continue et respectée de son évolution. Sa mise en application rigoureuse des théories marxistes du saut, de la coupure brusque comme moment révolutionnaire de la refonte du tout, le lui interdisait à coup sûr.

RIVETTE Détour, par lequel on doit revenir, peut-être, sur la problématique des rapports du direct et du montage ; car un film comme *Pour la suite du monde* montre de façon très claire comment Perrault (comme Rouch) a su très rapidement dépasser le stade du montage comme simple sélection et mise en ordre d'une matière, par définition surabondante par rapport au « projet » du film, et comment le film, par-delà sa valeur de document, ne prend valeur *poétique* que dans la mesure où cette matière se trouve reprise tout au long dans des schémas formels très précis, en même temps qu'elle les suggère et les informe dialectiquement : ceci, tant au niveau du rapport plan à plan qu'à celui de la structuration du film en mouvements (musicaux) et chapitres (fictionnels ou thématiques). Ce qui est encore plus explicite dans *Le Règne du jour*, comme l'intervention créative du montage est plus flagrante dans *La Chasse au lion à l'arc* que dans *Jaguar* ou *Moi un Noir* : ceux-ci plus proches de la forme-chronique, celui-là de la forme-épopée.
Autre remarque, découlant de la précédente, autre similitude : comme, pour Eisenstein, l'horizon du montage est surplombant dès le stade du pré-tournage (à plus forte raison, au cours du tournage, ne serait-ce que dans l'emploi parfois systématique des caméras multiples : cf. article de Noël Burch sur les « Fonctions de l'aléa », n° 194), ainsi le cinéaste du direct accumule une matière *pour* le montage, dans l'horizon de la remise en cause de cette matière brute et de sa destruction en tant que telle. Perspective qui joue le même rôle moteur chez Cassavetes, si même c'est dans l'optique d'une dramaturgie (mais dénoncée, minée radicalement par l'emploi d'un tel matériau : déviée et retournée) qu'opère sa pratique de captation du « texte » (à ce stade, du pré-texte, dans son premier état de « surgissement » guetté par le sens) (15).
A l'inverse, dans le cas de *Non réconciliés*, on voit bien que le détail du montage est rigoureusement maîtrisé, comment Straub a serré, ou desserré, chaque liaison, joué sur les variations de tempi, etc. —, bref, fait aboutir à la moritone le *principe* du film, mais comment aussi n'a été tourné que le strict nécessaire suivant la « prévision » de l'œuvre finie, comment le film préexistait donc à sa matière dès le stade de l'écriture ; mais en même temps, il faut observer comment ce travail de condensation, choix et mise en un autre ordre, a en fait été effectué à partir d'un vaste matériel de base (*id est* « Billard à neuf heures et demie », le texte de Böll, qui subit ici une opération de réduction, dislocation et conversion qui n'a plus rien à voir avec ce qu'on appelle habituellement « adaptation ») : ici, donc, le travail préparatoire de l'écriture fonctionne comme montage (16).
Par ailleurs, Straub impose au spectateur (du moins

PERRAULT TOURNE POUR LA SUITE DU MONDE.



(15) *De quoi le (son/cinéma) direct est-il la « preuve » ? Cf. avant tout « Le détour par... » (Jean-Louis Comolli). Son-direct = marque du surgissement d'un fragment de « réel », trace de l'opération de captation, à certain moment précis de l'Histoire (hic et nunc, mais aussitôt passé/ailleurs), de quelque accidentel : la prise est produit de l' « événement » par le mécanique, inscription primitive par rencontre : d'où les rushes, état naissant du film. Et montage = tactique des rencontres entre images-sons successifs, mais en même temps entre bande-image et bande-son, vers « le » film en son état posthume. Double double-opération, et productivité par mise en rapport (en conflit) de ces deux « blocs » re-fendus : film 1 et film 2 (devant/derrière l'objectif // co-existence/succession des images-sons). Double inter-section spatialisant le processus du film (« cube » dynamique) sur tous les vecteurs de l'espace-temps.*

(16) *Il faut noter d'ailleurs que c'est par le fait du discours oral — de la « série » de fragments de discours, plutôt — qui gouverne le film, que Straub s'est trouvé comme contraint (après un premier « traitement », chronologique) à sa construction définitive.*

le spectateur vierge de la première vision, mais aussi, en partie, celui des suivantes) un langage obscur, comme obstinément détourné, l'ignorant semble-t-il comme destinataire (si même il remplit cependant, mais tacitement, ses fonctions), et qui l'empêche d'atteindre directement le « savoir » qu'il paraissait chargé de lui transmettre (17) ; le film fonctionne devant lui, dirait-on, comme rêve, comme produit *d'un* inconscient (mais inconscient de qui ? du texte littéraire ? de cinquante ans d'histoire de l'Allemagne ? des Straub ? des « personnages » mêmes du film ?), dont la structure n'est faite que de multiples re-croisements et échos littéraux, à la limite du *jeu* de mots et/ou d'images, tous les éléments informatifs étant aussi pris dans le puzzle, mais décalés, occultés, brouillés : tel le monologue central de la mère (qui n'est pas par hasard au lieu où convergent et d'où divergent les composants du *faisceau*) (18), discours d'un espace-temps où sont collisionnés et confondus (repris dans une opération de montage/mixage) tous les temps et tous les espaces. Or, c'est devant une problématique très voisine que la revision de *Gertrud* nous plaçait quelques heures plus tard : si le film de Dreyer, plus « logique », en tout cas plus chronologique, n'opère pas formellement comme rêve, il impose pourtant (19), lui aussi, le vocabulaire « onirique » : à la fois *récit* du rêve et séance d'*analyse* (analyse où les rôles s'échangent sans cesse ; soumise à l'écoulement, au flux régulier des plans longs, aux passes magnétiques des mouvements incessants de l'appareil, à l'égalité monocorde des voix, à la fixité des regards — toujours détournés, souvent parallèles, vers nous : un peu au-dessus de nous —, à l'immobilité contrainte des corps, tassés dans des fauteuils, sur des divans derrière lesquels l'autre demeure silencieux, figés dans des attitudes rituelles où ils ne sont plus que le lieu de passage de la parole, glissant dans une pénombre arbitrairement ponctuée de zones lumineuses où viennent d'eux-mêmes s'inscrire les somnambules...) (20). Donc, deux films qui imposent, par des voies convergentes, la même analogie entre leur fonctionnement (leur *opération*) et celui de « tout » ce que l'on désigne sous le nom d'inconscient ; mais, en même temps, deux films où le travail fondamental semble avoir eu lieu au niveau de l'*intention* et de l'écriture (pulvérisation du texte premier chez Straub ; chez Dreyer, condensation et « concentration » de ce texte) (21) ; mais enfin, films où le moment du montage « joue » comme accomplissement de ce travail, mais aussi comme intervention de l'*arbitraire*. Or, cette fonction « énigmatique » du montage, constante chez Dreyer, opère toujours chez lui par l' « imposition » de manques (marques de la censure ?) : cf. comment chaque début et fin de plans, dans *Le Maître du logis*, sont systématiquement interrompus, hachés, occultés, *dans* le mouvement (toujours partiellement lacunaire), chaque raccord « faux » de quelques images ; cf. à plus forte raison toute *La Passion de Jeanne d'Arc*, et comment, de *Vampyr* à *Ordet*, Dreyer saisit et coupe en cours presque tous ses mouvements de caméra ; cf. enfin, dans *Gertrud*, les trois ou quatre coupes-ellipses, à la collure de deux

(17) *Non par intention d'obscurité, mais au contraire parce qu'il pousse à leur point de fusion, simultanément, toutes les fonctions (rigueur des liaisons, autonomie des éléments) qui ne sont d'ordinaire utilisées que successivement et de façon plus lâche, et réduit trop, somme toute, la part d'imprécision à quoi on s'est accoutumé ; de même, y a-t-il un côté du texte mallarméen qui n'est « obscur » qu'à force de logique et de vitesse, à force de clarté.*

(18) *Forme qui va « de soi », puisque c'est le fascisme qui est ici en question. Dans le même « esprit », avouons que nous résistons mal à l'envie d'écrire : dans la mesure où le film est structuré comme un langage, il agit comme (il mime l'action d'un) inconscient.*

(19) *Ce que signalent, sans ambiguïté, tant le rêve-aux-chiens (et son retour dans la tapisserie) que les très précises allusions au groupe de Charcot et aux méthodes hypnotiques.*

(20) *Ce qui est suggéré ici à propos de Dreyer pourrait sans doute l'être aussi bien (avec toutes les « corrections » et déplacements que l'on devine) en référence à Mizoguchi : mais plus que Yô Kihi, c'est* Ugetsu *ou* Saikaku *qu'il eût fallu revoir. Rappelons simplement suivant quel phénomène de glissement entre niveaux multiples, favorisé par l'indécision, l'instabilité des « signes » repérant chacun d'eux, s'effectue le mouvement même du film et de la plupart de ses éléments...*

(21) *Une question doit alors se poser (question qui reste ici ouverte) : les films où le travail formel n'intervient qu'au stade du montage, sans travail premier sur l'écriture, peuvent-ils renvoyer aussi directement au jeu de l'inconscient ? Certes,* Méditerranée *« joue » sur l'inconscient (du lecteur), mais fonctionne-t-il comme tel ? Ou encore : s'il y a économie du pré-texte, peut-il y avoir « retour » du refoulé ?*

moins chargées de l'Histoire allemande (*Nicht Versöhnt*) ou de trente ans de créativité musicale intense en une heure et demie de déroulement d'images et de sons (*Bach*). Simplement, on peut tenter de repérer la fonction assignée par Straub à tel traitement du temps : à quoi *rime* cette combinaison entre des nœuds signifiants surchargés, saturés d'informations (à la limite parfois ou au-delà de notre capacité d'assimilation, de notre vitesse de déchiffrage), et des pauses, des « tenues », des franges vides, des bavures et des débordements temporels « inutiles », des durées vacantes (qui peuvent survenir au début ou à la fin d'un plan, parfois jouer sur un plan dans son intégralité, dans l'insistance de son déroulement). On semble pouvoir, cette fonction, la diviser en trois registres, la rattacher à trois ordres (au moins) de préoccupations : 1) *structurelles, rythmiques, compositionnelles :* jeu du continu/discontinu, de la rétention/protention, réglé sur le modèle du « corps lacunaire » (22), 2) *anti-expressives :* se référant donc à la phase de Strawinsky selon laquelle la musique serait incapable d'exprimer quoi que ce soit, avec pour corollaire des plans « vidés » (mais non obligatoirement vides de personnages), déchargés de tout ce qui pourrait être emprise d'un sens, domination d'une intention préalable, 3) *transformationnelles :* d'une part le temps spécifique au film opère la saisie et la mutation à son profit du temps chronologique, référentiel, « vital », mais il faut aussi, pour valider ce régime proprement filmique (arriver par exemple à faire passer toute une vie, à donner le sentiment qu'elle se déroule, en une heure et demie, et non qu'elle est saisie à certains stades privilégiés et emblématiques), réinvestir ce temps de la vie en des plans dont le rythme et la continuité semblent se couler à lui. Marquer, à côté des béances et des brèches où la durée (« vitale ») s'engouffre et disparaît, des moments où l'on a l'impression qu'elle a le temps de passer dans le temps du film. Effet qu'on pourrait appeler « effet de réel temporel », engendrant un type très particulier de suspense sans finalité, qui agit sur nous comme fonction de relance et de recharge, soumet notre attention à un battement, un déroulement pulsatil.

RIVETTE Et suspense purement formel : qu'est-ce que va être le plan ? — et non : qu'est-ce qui va être dans le plan ? En même temps, cette volonté de *vider* certains plans, de faire suivre un plan qui cumule les informations par un plan qui semble-t-il n'en donne aucune, ou, pareillement, à certains points, la prolifération de fausses informations (fausses parce que non référentielles au contexte du film, non « informatives » : fausses pistes où s'égare la capacité d'attention et de mémoire du lecteur — les amas de noms propres, le paprika...), tout ceci me semble faire partie de ce qui permet au film de fonctionner comme récit de l'inconscient. Il faut que le film soit terminé pour que sa lecture (sa re-lecture) puisse être entreprise ; il faut que le récit du rêve soit clos pour que l'analyse, écartant tout le matériel non-littéral, puisse y repérer les éléments récurrents, réellement signifiants, et les lapsus, masques, métamorphoses, censures.

(22) *On peut rapprocher ces « trous » productifs des « silences » chez Webern, dont Boulez disait qu'ils ne jouaient pas seulement comme éléments de rythme, mais modifient les sons environnants, jouant sur la morphologie des hauteurs. Le « silence » dans les films de Straub a une fonction opératoire similaire, n'étant pas seulement pause, scansion, mais jouant sur la « fréquence », la vibration du plan précédent (ou du début de plan dont il est la fin) et du suivant (ou la continuation du suivant dont il est l'entrée).*


STRAUB · NON RECONCILIES.

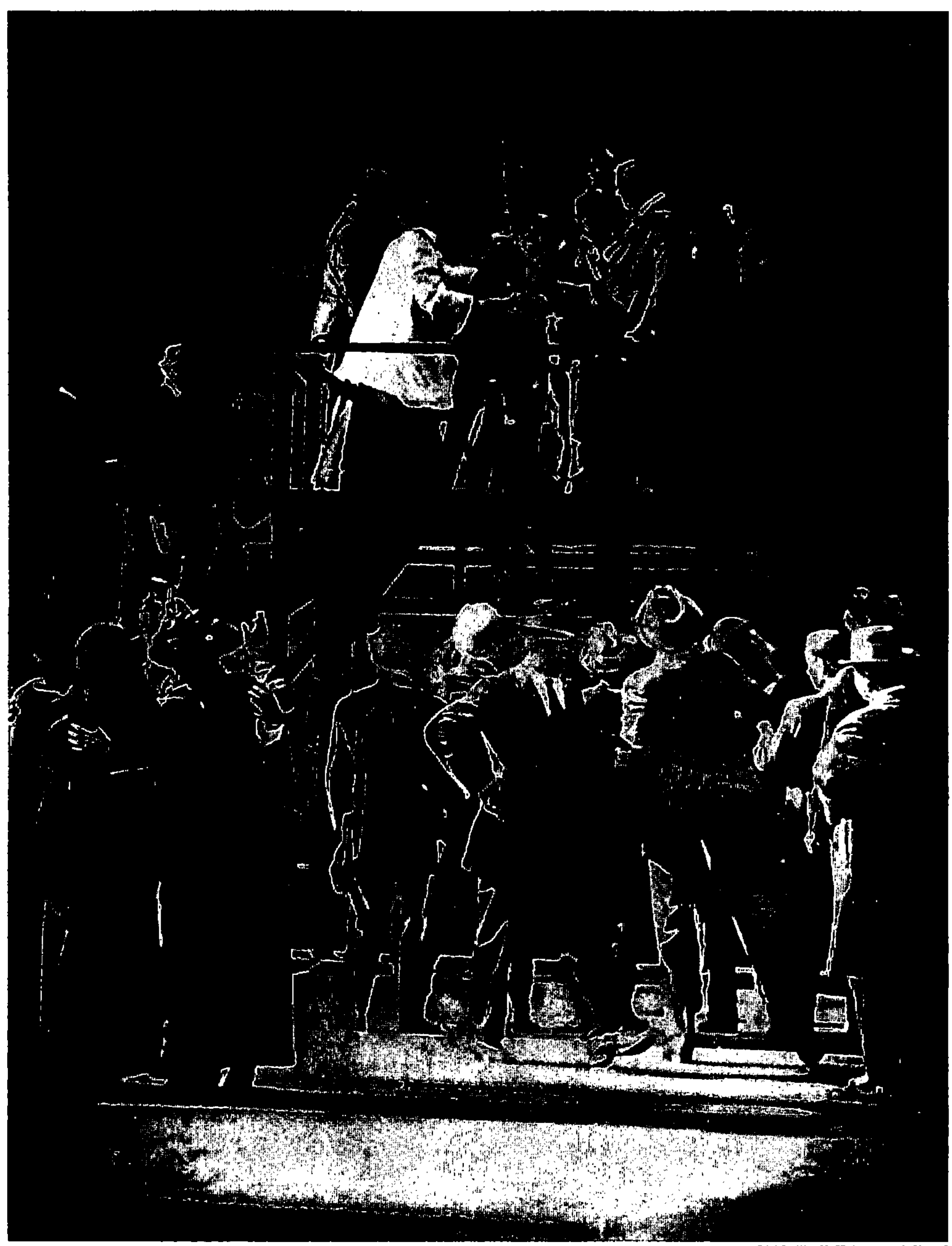
plans-coulées, qui interviennent tranquillement dans la soi-disant continuité de la scène : ellipses provocantes, volontairement dérangeantes, et qui font que le spectateur est obligé de se demander, par exemple, où est « passée » Gertrud : or, elle est passée *dans* la collure. Et peut-être est-ce par cette volonté délibérée d'introduire, au stade du montage (au lieu de se borner à lui faire recopier le texte du pré-tournage, ou de ne lui faire jouer, tel Bresson, qu'un rôle avant tout « musical »), dans l'écriture, si précise et surveillée qu'elle ait pu l'être aux étapes précédentes, ces coupes, ces ruptures, ces sauts : cet irrationnel — que le « passage » de l'in-conscient, piégé par le jeu littéral, s'effectue.

NARBONI La référence à la musique qui vient d'être faite à propos de Bresson peut aussi convenir à tous les films de Straub, tant ils sont travaillés par des préoccupations allant dans ce sens, tant ils sont la recherche d'homologies possibles. On peut citer, un peu au hasard, la répartition et le dosage des tempi, l'alternance de zones de tensions et de détentes, de noyaux denses et de plages silencieuses, le jeu complexe et variable d'autonomie et d'interdépendance des « cellules », la composition en larges blocs ou éléments ponctuels, en tenues et ruptures, la combinaison de structures fortement charpentées et d'autres plus « libres », enfin l'application du principe jamais démenti de Strawinsky, du *refus de l'expressivité*. Rappelons les termes, valables aussi bien pour tous les films de Straub, dans lesquels Stockhausen écrivait sur *Machorka-Muff* : « Ce qui dans votre film m'a intéressé, c'est la composition du temps propre au film — comme à la musique. Vous avez réalisé de bonnes proportions de durées entre les scènes où les événements sont presque sans mouvement — combien étonnant, dans un tel film resserré sur une durée relativement courte, le courage des pauses, des tempi lents ! — et celles où ils sont extrêmement rapides — étincelant de choisir justement pour cela les extraits de journaux dans toutes les positions angulaires sur la verticalité de l'écran. De plus la relative densité des changements dans les tempi variés est bonne... Laisser venir chaque élément à *son* moment irremplaçable, qu'il serait impensable d'ôter ; aucun ornement. « Tout est essentiel », disait Webern dans de pareils cas (seulement chaque chose en son temps, devrait-on ajouter)... Cet aiguisement, cette conduite étrangement fulgurante de la caméra dans les rues, l'hôtel (très bon, les murs demeurant longuement vides de la chambre d'hôtel, de la nudité desquels on ne peut se détacher), à la fenêtre... et encore la condensation « irréelle » du temps, sans qu'on soit pressé. Sur cette tranchante arête entre la vérité, la concentration et l'aiguisement (qui pénètre en brûlant dans la perception du réel), le progrès sera possible ».
Valables pour la journée racontée en vingt minutes — journée particulièrement riche d'événements — d'un officier ouest-allemand, ces remarques s'appliqueraient aussi bien au traitement, à la transformation en cinquante-cinq minutes de film de cinquante années non





DREYER GERTRUD . MIZOGUCHI : L'INTENDANT SANSHO.



DAVID W. GRIFFITH : INTOLERANCE.



FERNANDO E. SOLANAS : LA HORA DE LOS HORNOS.

F. E. Solanas : "La hora de los hornos"

L'épreuve du direct

par Louis Marcorelles

Le film politique a ses lettres de noblesse dans l'histoire du cinéma : en premier lieu Eisenstein (toute l'œuvre muette), Leni Riefenstahl (« Triumph des Willens », 1934), Frank Capra (« Prelude to War », 1942). On devrait aussi mentionner Dziga Vertov, à un moindre degré King Vidor. Les meilleures œuvres ainsi produites doivent leur qualité particulière au montage, montage fondé dès le muet et clairement défini par les cinéastes soviétiques, dont Eisenstein et Vertov. Ni Leni Riefenstahl, à travers la médiation de Walter Ruttmann, ni Frank Capra, soutenu par le génie analytique de William Hornbeck, ne s'en écarteront vraiment. Tout au plus peut-on noter dès Leni Riefensthal le rôle considérable joué désormais par la parole : le poids des mots, l'ambiance sonore captée sur le vif, équilibrent ou corrigent l'action pure. Frank Capra dès 1939 jouera avec une infinie virtuosité, dans « Mr Smith Goes to Washington », de tout un registre sonore, à lui seul illustration d'une certaine conception de la démocratie américaine (ces étonnants sénateurs campés par Harry Carey, Claude Rains, Edward Arnold, H.B. Warner, Porter Hall, plus James Stewart jeune).

Avec le développement des techniques du direct, c'est-à-dire en premier lieu depuis l'avènement des caméras légères synchrones, en attendant le perfectionnement du magnétoscope et des mini-cassettes, la parole se trouve pour la première fois dans l'histoire du cinéma sinon à égalité du moins à chances presque égales avec l'image. Le montage, en même temps qu'il retrouve sa fonction naturelle, la première, doit être redéfini. La gratuité du symbolisme visuel ne saurait prévaloir exclusivement, le son, paroles et ambiance sonore, être considéré comme un élément complémentaire, une utilité. Toute mauvaise conscience rejetée dans la nuit des temps, on peut donner libre cours au franc parler, confronter l'idéologie au vivant (Leacock), au vécu (Perrault). A l'extrême limite il est concevable d'envisager, pour se limiter au cinéma politique, directement politique — car tout film **est** politique —, un « essai », dans toute la force du terme, écrit directement pour l'écran, sans médiation littéraire ou dramatique ou plastique. C'est ce qu'a tenté et réussi, avec la collaboration d'Octavio Getino, Fernando Solanas dans sa monumentale « La Hora de los hornos » (1).

Il est difficile de cerner précisément l'œuvre de Solanas et Getino pour autant qu'ils l'ont voulue « ouverte », selon l'expression à la mode, ici tout autre chose qu'une clause de style. On s'adresse à des militants, la conjoncture se modifie, le film s'identifie à l'action nécessaire et ne saurait jamais être considéré comme achevé. Cette notion même d'achevé lui est totalement étrangère, l'histoire n'est jamais « achevée ». Tout au plus peut-on tenter d'observer les modifications en cours. Dans sa version originale de Pesaro, en juin 1968, le film dure 4 heures et vingt minutes, il se divise en trois parties bien distinctes, successivement de 95, 120 et 45 minutes, cette dernière partie pouvant se développer indéfiniment en fonction de la documentation, lettres, témoignages, recueillie après chaque projection. Le sous-titre du film : « Notes et témoignages sur le néo-colonialisme, la violence et la libération », trace le plan d'ensemble. La première partie, la plus connue en Europe, et qui a le tort de donner une idée un peu limitée, sinon déformée de l'œuvre **in toto,** s'intitule « Violence et Libération ». Essentiellement pamphlétaire, agit-prop, selon le vieux mot soviétique, exercice de haute-voltige, manipulation par excellence, elle a pour but de réveiller le spectateur latino-américain de sa léthargie, elle s'adresse aussi bien aux ouvriers, aux paysans qu'aux intellectuels. En treize **notes** plus ou moins longues, Solanas analyse successivement l'histoire, le pays (géographie, économie), la violence quotidienne (ouvriers mal payés, présence constante de la police, le latifundio, la maladie), la ville portuaire (Buenos Aires), l'oligarchie (l'aristocratie rurale et ses rêves de grandeur, sa nostalgie du passé, de l'Europe), le système (dénonciation de l'oligarchie agraire et de la haute bourgeoisie industrielle), la violence politique (l'Amérique latine partout victime de coups d'Etat), le néo-racisme (héritage du colonialisme, perpétué par le néo-colonialisme), la dépendance (l'exploitation néo-coloniale inséparable du sous-développement, sa conséquence logique), la violence culturelle (pendant de la violence économique, sur un continent analphabétisé la culture importée d'Europe, hors de son contexte, ne sert plus qu'à perpétuer l'oppression), les modèles (développement de l'idée précédente), la guerre idéologique (tout perpétue la culture des modèles européens ou américains, pour les jeunes comme pour les « élites »), enfin les choix (photo du « Che » mort à Camiri tenue cinq minutes).

La seconde partie, la plus magistrale, décapitée à la volonté expresse des auteurs après les très vives critiques qu'elle suscita en Europe de la part de tous ceux qui identifiaient instantanément Peron à Franco ou Mussolini, se veut « Acte pour la libération », lui-même divisé en deux parties d'inégale longueur, la première, « Chronique du péronisme » (1945-1955), d'une bonne vingtaine de minutes, véritable détonateur du film, la seconde, plus complexe, « La Résistance » (1955-1966), suite logique de la première, nouvelle série de notes, au nombre de treize dans la version modifiée actuelle.

Solanas, amateur de grand opéra et musicien lui-même, reprend le style de l'ouverture, au sens presque musical, du premier volet du film, ces phrases courtes en gros caractères qui sont autant d'invites à l'action. Dziga Vertov avait lui aussi utilisé effectivement l'intertitre, conjugant effet plastique et

effet dynamique, modifiant la grosseur des caractères quand la menace ou l'élan se développe. Solanas, ami de la seule parole linéaire, restitue tout simplement la chaîne parlée, et cela deviendra encore plus manifeste par la suite quand, dans le plus pur style cinéma d'animation, il donnera à lire des phrases s'inscrivant lettre après lettre sur l'écran, comme au frappé d'une machine à écrire invisible. Juste après cette introduction, « quelques lumières se rallument dans la salle », Solanas et Getino s'avancent vers le public cependant que la voix de Solanas, continuant à se faire entendre du haut de l'écran devenu noir, invite les spectateurs à considérer le film comme un **acte**, et à se considérer eux-mêmes comme protagonistes de l'action. Un calicot sur la scène proclame en énormes caractères : TOUT SPECTATEUR EST UN LACHE OU UN TRAITRE (FRANTZ FANON). Au terme de son discours dans le film, une minute de silence est observée, en « hommage à Che Guevara et à tous les patriotes qui sont tombés dans la lutte pour la libération latino-américaine. » Après la minute de silence la projection reprend, et explosent, il n'y a pas d'autre mot, les prodigieux documents sur la chute du péronisme. De la prise du pouvoir le 17 octobre 1945 par Peron à son départ volontaire en exil, dix ans plus tard, sous la pression de l'armée, une page d'histoire revit **en direct** sous nos yeux, génialement illustrée par des actualités impressionnantes qui sont à l'origine du profond malaise, sinon des attaques souvent déloyales de certains, des spectateurs européens de la version intégrale. Je dis déloyales, car, **sans prendre parti sur le fond** (je ne possède pas l'information suffisante), il m'a semblé toujours évident que Solanas et Getino ne demandaient nullement de communier avec la masse extatique des **descamisados** autour de son chef, mais nous livraient l'évidence, selon leurs propres déclarations, de la première apparition sur la scène de l'histoire, des masses argentines en tant que **masses.** C'est à partir de cette charnière indispensable que tout le film s'articule, devient probablement le plus grand film historique à ce jour réalisé. Qu'il survive à cette décapitation, avec la réflexion qui suit (car le ton du film, après cette ouverture-choc, va changer du tout au tout, s'orienter de plus en plus vers la méditation active, l'explication patiente, implacable), suffit à prouver le talent de Solanas.

De ce flot d'images-choc, images cette fois non manipulées, brutes, son et image présents avec une ampleur écrasante, nous retiendrons, plus que le passage gênant où Evita Peron parle à la foule avec sa ferveur de madone sulpicienne, celui où l'Armée, le 16 juin 1955, fait bombarder le Palais du gouvernement et le centre de la ville, alors que la foule s'entasse dans les rues, images de la force nue, de la répression brute, exercée à l'encontre d'une volonté populaire évidente. Le 31 août 1955 Peron parle au peuple rassemblé Plaza de Mayo, pour la dernière fois, affirme son intention de rester au pouvoir. Quelques jours plus tard l'Armée le dépose, et c'est aussitôt après le défilé radieux de la bourgeoisie et du clergé à travers Buenos Aires. On efface toute trace du péronisme, on brûle les livres. Incontestablement Solanas obtient ici l'effet de choc qui peut déclencher tout un processus de réflexion sur la nécessité de remettre en perspective le péronisme, sur l'identification trop facile péronisme-fascisme européen-mal absolu. A Cuba du moins on a fait justice de ces vues simplificatrices dans divers écrits théoriques (cf. « Pensamiento critico », n° 21, 1968, article de John W. Cook). La masse péroniste connaît son premier baptême du feu, sa première prise de conscience. La lutte désormais se poursuivra dans les syndicats et dans la clandestinité.



La Hora de los hornos

Mais on ne saurait demander à Solanas et Getino l'objectivité absolue, le point de vue de Sirius. Ils ont beau jeu de stigmatiser cruellement les discours de députés communistes et démocrates progressistes, alliés dans l'Union démocratique, en appelant au peuple en 1945 pour dénoncer le « nazi-fascisme » péroniste, à l'époque de l'alliance sacrée entre les Alliés de la Seconde Guerre mondiale, projet de la future coexistence pacifique. La seconde partie, « Résistance », en 13 notes et témoignages, de cet « Acte pour la libération », développe logiquement l'idée-force de l'ouverture, la valeur du péronisme comme première expérience de masse, illustre par des exemples concrets la lutte menée quotidiennement par des membres du mouvement nantis d'une conscience de classe toute neuve. Nous suivons donc l'évolution du péronisme entre 1955, date de la chute du péronisme, et 1966, où a été tourné le film. Tour à tour des syndicalistes, des étudiants, des écrivains ou journalistes, témoignent de la nécessité de l'engagement politique, qui n'a de sens qu'au travers de ce qu'il y avait de positif dans le péronisme. Sur le tas, dans les usines, militants et militantes décrivent leur combat, évoquent les grèves, les occupations d'usine, les rapports avec le pouvoir. Surgit le mythe de la « spontanéité », spontanéité qui a permis aux masses désorientées du péronisme de survivre, de trouver d'autres solutions immédiates pour poursuivre la lutte. Spontanéité qui ne suffit plus. La dernière **note,** introduction au débat, sert de transition avec le troisième volet, « Violence et libération ». Les images les plus dures du film nous sont assenées en quelques minutes : le passage à tabac par des flics en civil d'Angel Taborda, vu précédemment, au cours des luttes syndicales, traîné évanoui dans la poussière ; la grande grève de Tucuman, scandés par le chant « Père, où est Dieu ? ». Un dirigeant de la jeunesse péroniste pose l'alternative : désormais **l'action militaire** s'impose, l'action politique ne servant à rien dans une démocratie inexistante. Les lumières s'allument, la discussion s'engage avec le public.

Troisième et dernière partie, « Violence et libération », plus court, plus insinuant, plus engagé si faire se peut. Un vieux militant de Patagonie décrit l'oppression subie autrefois des mains des colonisateurs anglais. On lit une première lettre de combattant. Moment crucial du film, peut-être, Julio Troxler, militant syndicaliste en fuite, explique comment il échappa une première fois à une exécution sommaire lors de la chute de Peron, comment il fut repris et torturé, pourquoi il continue le combat. Nous avions lu ces choses, nous ne les avions jamais vues et entendues

simultanément. Une deuxième lettre parle de l'engagement de l'intellectuel. De même que, entre autres modifications apportées au film après Pesaro, on avait introduit dans le deuxième volet les discussions de trois étudiants, un peu plus loin est évoqué le témoignage écrit d'un prêtre, apôtre de la violence révolutionnaire. Les voix des deux auteurs alternent. Solanas plus doctoral et Getino plus fébrile. Solanas insiste sur la nécessité d'une **praxis** révolutionnaire, terme également mis en évidence depuis Pesaro. Nouvelle lettre : « L'Amérique latine sera le Vietnam des dix prochaines années ». La coexistence pacifique est impossible, on doit lutter ici et maintenant. Le film s'achève en cauchemar lyrique, avec la police et la violence toujours omniprésentes qui ont scandé tout le film, sur le chant « Violence et libération », écrit, texte et musique, par Solanas, appelant à la lutte armée.



La Hora de los hornos.

Parlera-t-on d'un fou ? Ou « La Hora de los hornos » est une aberration, un délire d'intellectuels latino-américains ; ou c'est l'acte révolutionnaire voulu par les auteurs. Je ne sais quel sera le résultat sur le terrain. Au cinéma **il y a révolution :** nous ne pouvons rester neutres, nous sommes contraints à réagir, à nous projeter dans un problème précis, auquel nous ne pouvons donner un commencement de réponse que par une analyse quasi scientifique du film, structurale si l'on veut , et je ne l'ai qu'esquissée. Dès aujourd'hui, néanmoins, l'histoire argentine, par la conjonction de témoignages objectifs, actualités, interviews pris dans le feu de la lutte, et de la subjectivité de deux auteurs engagés, nous parlant en direct, paroles ou mots, n'est plus, pour moi du moins, et je pense pour tout spectateur un peu responsable, l'inconnue décrite par les manuels.

La responsabilité de Solanas, si le film ne suffisait à en témoigner, est aussi dans cet effort pour restructurer son œuvre au fil des jours, de l'expérience acquise au contact d'autrui après les premières projections. La présentation un peu brute du péronisme s'est nuancée, une nouvelle introduction au deuxième volet nous parviendra peut-être un jour si les circonstances le permettent. **Work in progress** s'il en fut, le film recoupe d'autres expériences moins militantes peut-être mais non moins politiques comme le « Saint-Jérôme » de Fernand Dansereau au Canada, comme diverses tentatives en France. Il fonde sa dialectique sur le témoignage vivant et vécu, incarnation de l'idéologie. Simple médium, intermédiaire, il ne résout rien. Il dialectise une situation donnée. Une analyse en profondeur distinguerait l'apport du direct pur et celui de moyens plus classiques, comme la musique, dominante dans ce film lyrique ; opposerait séquences en direct et montages, fréquents, souvent remarquables, sur la musique. « La Hora de los hornos » pourrait sans forcer le sens se définir comme une suite de thèmes et variations sur la révolution : le plus grand engagement de l'artiste rejoint le plus subtil équilibre.

Il importe, en dépit de censures gâteuses, de diffuser le plus largement possible une œuvre qui nous oblige à redéfinir notre rapport au cinéma.

Louis MARCORELLES

(1) « La Hora de los hornos », traduit « L'Heure des brasiers », signifie littéralement « l'heure des fours » : les fours qu'apercevaient le long de la côte latino-américaine les premiers navigateurs européens, fours allumés par les Indiens (voir aussi le cap Horn). L'expression apparait dans la phrase de José Marti reprise par Che Guevara : « C'est l'heure des brasiers, et il ne faut voir que la lumière ».

Entretien

Louis Marcorelles Comment est né le projet de « La Hora de los hornos » ?

Fernando Solanas Pour essayer d'être simple : c'est d'une part la résultante d'une recherche de Getino (1) et de moi-même sur le plan idéologique, social et politique, une recherche pour clarifier notre pensée au sujet de la réalité argentine ; et d'autre part un effort pour contribuer par notre œuvre au processus de libération nationale. Disons que l'œuvre naît du besoin de deux intellectuels qui viennent de la gauche traditionnelle, et, depuis l'échec de la gauche traditionnelle, se cherchent et redécouvrent le pays en termes d'une idéologie de gauche plus radicalisée, à partir des circonstances nationales. Notre recherche sur le plan cinématographique est le témoignage de la revendication nationale révolutionnaire de quelques secteurs de l'intellectualité (2) argentine. Mais il est préférable de mentionner tout de suite pourquoi et comment est née l'idée de faire **précisément ce film,** parce que cela implique déjà que nous devons parler de la manière dont nous concevons notre film. Nous avions pris conscience qu'il était impossible de réaliser un film qui approfondirait la problématique de la libération nationale au travers des structures cinématographiques conventionnelles. C'était impossible à cause des problèmes de la censure idéologique et politique dans le pays ; et le réaliser avec les méthodes traditionnelles aurait d'autre part conditionné notre travail. Pourquoi dire que nous avions compris cela ? Parce qu'auparavant avaient existé des tentatives d'exprimer, d'une manière ou d'une autre, la problématique nationale. Nous-mêmes, nous avons aussi fait cette expérience et nous avons abouti à un échec en utilisant le système, en utilisant les structures du système pour exprimer ce que nous devions exprimer. Les structures cinématographiques sont si nombreuses qu'évidemment entre la phase de la conception d'une œuvre et l'œuvre réalisée, celle-ci s'était trop assujettie aux propres structures du système. En tant que résultat de ce processus, de continuels boitements, des concessions aux producteurs, à la commercialisation, à la distribution et aux divers organismes officiels, en définitive les œuvres perdaient presque toute leur substance critique, leur faculté d'approfondissement d'une réalité déterminée. Pas tellement parce que ces structures opéraient par elles-mêmes, mais surtout par le processus d'autocensure de la part des réalisateurs devant un moyen qui, pour être viable, exigeait, exige des concessions continuelles. En outre, on n'avait

pas connu d'antécédents à un type de film explicitement politique. Il faudrait faire une série de distinctions pour analyser s'il y a eu des tentatives d'en faire ou pas. Mais ce qui est exact, c'est que dans les circonstances où nait « La Hora de los hornos », nait aussi comme conscience le fait que, loin de pouvoir utiliser les structures cinématographiques existantes en général, nous autres aurions été utilisés par elles. Alors, disons que nous ne voulions plus perdre de temps. Et nous avons compris que le vrai chemin pour créer était d'avoir notre propre source indépendante pour faire du cinéma. La valeur qu'avait le cinéma dans ces circonstances était que nous ne le conditionnions à rien. Nous devions envisager le cinéma de la même manière qu'un écrivain envisage son travail, politique, poétique ou littéraire, etc. C'est-à-dire que nous devions faire un cinéma libre, un cinéma totalement indépendant qui répondrait à notre recherche, à notre problématique.

Marcorelles Est-ce que tu ne penses pas justement que tu vas d'un extrême à l'autre ? Le cinéma argentin normal est un cinéma qui dépend, je crois, de l'Etat, de l'Institut du Cinéma. D'autre part, il existe, par exemple au Brésil, une production indépendante, qui n'a rien à voir jusqu'à aujourd'hui — enfin ça change un peu — avec l'Institut du Cinéma, qui est entièrement libre, pauvre, tout en s'adressant au public. Toi, tu fais un cinéma qui ne rentre absolument pas dans les catégories du cinéma-spectacle. Tu fais un cinéma d'auteur. Voulant refuser le système argentin en même temps, tu vas plus loin que les Brésiliens, ou tu vas ailleurs, et tu fais un cinéma qui est absolument en dehors de tout système. C'est exact ? Tu le savais dès le départ ?

Solanas Oui, oui, bien sûr !... Evidemment tu as raison, notre expérience a constitué un saut très important, sans que le cinéma argentin soit passé par l'étape d'un cinéma qui se serait penché vers les valeurs réelles de la culture nationale, un cinéma de problématique nationale, un cinéma de témoignage réel sur le pays, disons un cinéma de témoignage critique, un cinéma de dénonciation et un cinéma comme nous pourrions définir le « cinéma nôvo » brésilien.

Maintenant on pourrait ici analyser deux choses : le phénomène du « cinéma nôvo » brésilien est remarquable, réellement, non seulement par la valeur de son œuvre, par la quantité de son œuvre, mais aussi parce qu'il a réussi à établir un cinéma critique national en profitant des possibilités que présentait encore le système. Ils ont pu opérer de telle manière qu'il a été possible de légaliser ce type de cinéma, parce que j'imagine que l'Institut du Cinéma brésilien n'est absolument pas intéressé par un cinéma tel que le « cinéma nôvo » brésilien. Il doit être beaucoup plus désireux de développer d'autres genres cinématographiques. En Argentine, évidemment, il a manqué un mouvement ayant une cohésion, une force comme il y en a eu au Brésil. Mais c'est aussi la résultante de circonstances plus générales, d'habitudes déterminées des intellectuels. La crise du cinéma argentin est aussi la crise politique argentine. C'est la crise de l'intellectualité argentine qui, pour une bonne partie, vit une phase de décolonisation de l'esprit, et dans une autre grande partie — la majorité — vit une phase d'augmentation de la colonisation de l'esprit. C'est-à-dire que si en Argentine on ne peut pas faire un meilleur cinéma, c'est aussi parce que nous n'avons pas d'intellectuels, de mouvement d'auteurs cinématographiques ayant une conscience idéologique et politique plus profonde, et en plus capables de convertir leurs idées en faits et en œuvres, ce qui est la manière d'opérer politiquement. Il faut faire là une analyse de la dichotomie qui a toujours existé entre les intellectuels argentins et les masses, de l'échec aussi et de la trahison de la gauche traditionnelle devant le problème de la libération argentine, de la dépendance de l'intellectualité argentine par rapport aux modèles européens, de la prétention d'organiser en Argentine un cinéma suivant le modèle de beauté d'œuvres parfaites, d'œuvres achevées, avec une recherche artistique de langage et de thématique venant d'autres pays, d'autres cultures et d'autres bases productrices industrielles.

Marcorelles C'est la même préoccupation que les Brésiliens... Le « cinéma nôvo » brésilien veut créer un cinéma absolument autonome sur le plan culturel, indépendant des modèles européens.

Solanas Cela donne un certain type de cinéma argentin qui est appelé cinéma d'auteur, qui est un cinéma de grande dépendance surtout sur le plan de son langage, de sa conception et de sa forme. Cette donnée s'applique en fait à la majorité des intellectuels argentins. Aussi bien de gauche que de droite. Et le plus dramatique s'est passé à gauche, parce que la gauche a essayé d'appliquer à la réalité nationale des schémas politiques et idéologiques, une expérience politique et idéologique venus du dehors. Alors cette volonté de prouver par les faits ce que disent les livres, d'essayer de comprendre la réalité nationale à travers les analyses d'autres idéologues, cette incapacité à découvrir et inventer sa propre expression nationale, sur le terrain de l'idéologie et donc sur le terrain artistique, disons que ceci peut caractériser ce phénomène et sur un plan plus général c'est l'une des causes qui empêchent, qui ont empêché l'existence d'un cinéma à caractéristiques plus nationales comme le cinéma brésilien. L'existence d'intellectuels aliénés est l'effet d'une cause plus profonde, du long processus de colonisation néo-coloniale dont a souffert l'Argentine. La culture européenne a joué un rôle très important dans le processus d'infériorisation de notre intellectualité. Prenons un exemple. En 1853 l'Assemblée constituante argentine élabore la Constitution nationale qui régira le pays. Cette Constitution est faite sur le modèle de la Constitution des U.S.A. Nous adoptons une Constitution semblable à celle des U.S.A. qui sont déjà dans un état de développement poussé, capitaliste, qui ont déjà élaboré la doctrine de Monroe pour la défense de tous leurs intérêts extérieurs. Cette Constitution est implantée en Argentine, qui est



La Hora de los hornos.



LA HORA DE LOS HORNOS.

pourtant loin d'avoir atteint un tel degré de développement capitaliste. Nous avions besoin d'une Constitution, d'une législation partant des nécessités, de la sauvegarde de nos intérêts internes, de la sauvegarde de notre économie et de nos propres valeurs nationales. C'est-à-dire qu'avec cent ans de retard, nous avons eu une Constitution libérale, extrêmement libérale, très bonne pour un pays en phase d'expansion impérialiste. On a ainsi transplanté une série de modèles idéologiques, politiques et culturels qui sur le plan humain se réduisent à la **réalisation** de la seule personnalité.. Disons que l'anxiété de créer que peut ressentir n'importe quel Argentin est celle d'une personne qui peut quitter le pays et faire un tour à Paris, Londres ou New York, puis revenir avec une sorte de savoir divin. Ceci est en général le processus de colonisation dont a souffert l'Argentine, dont n'a pas souffert le Brésil où on a beaucoup plus tenu compte des composantes nationales. Je crois qu'il existe encore au Brésil une bourgeoisie nationale passablement plus authentique et réelle que la dite bourgeoisie nationale argentine. De même au Mexique. Par exemple, la bourgeoisie nationale mexicaine donne la possibilité et permet aussi la naissance de la peinture murale mexicaine. La bourgeoisie nationale argentine est une bourgeoisie taillée sur le modèle américain, anglais ou français.

D'autre part le régime et le système nous ont offert moins de possibilités. Un autre phénomène, c'est notre conscience politique toute neuve après la révolution cubaine, après le blocus contre Cuba, après la rupture des relations internationales de tous les pays de l'OEA et l'expulsion de Cuba de l'OEA, la radicalisation politique des masses du continent. L'intervention à Saint-Domingue, la création aux U.S.A. de la force interaméricaine de défense, avec son intention explicite d'intervenir militairement où elle le désire, la nouvelle théorie des frontières idéologiques situées par rapport aux frontières géographiques, la situation politique de l'Amérique Latine nous ont montré que l'Amérique Latine, loin d'aller vers un exercice réel de la démocratie libérale bourgeoise, allait au contraire vers la perte des quelques libertés démocratiques que possédaient nos pays. A partir de là toutes nos illusions ont été brisées. Je crois que lorsque le processus se radicalise comme cela s'est produit en Argentine, où la crise totale des institutions démocratico-bourgeoises a été expérimentée au cours de cette dernière décade et où l'on doit remettre l'exercice du pouvoir dans les bras armés du pouvoir — c'est-à-dire les forces armées —, et où l'on doit fermer le Congrès, où l'on doit annuler tous les partis politiques, où l'on doit jouer la farce de dépolitiser le pays, parce que le pays est très politisé, le régime ne peut pas s'institutionnaliser. Ceci se passe également au Brésil. Après l'échec des mouvements nationaux bourgeois actuellement, après l'échec des tentatives Peron, Vargas, De La Torre, quelque chose d'autre est arrivé en Amérique Latine, quelque chose d'autre s'est implanté en Amérique Latine. Ainsi, en se plaçant dans la vaste perspective où nous nous situons, il y a deux chemins : ou manifestement et explicitement on se rend au système et, connaissant bien son immoralité ou son hypocrisie, on assume réellement les possibilités que donne le système ; ou bien on commence à construire ce que nous appelons notre propre culture, nos propres valeurs, nos propres moyens, notre propre pouvoir. Nous avons compris que le régime et le système ne laissaient place ni dans le présent ni dans le futur à tout ce qui pourrait révéler et pour nous autres. Sur le plan de la production, il fallait que ce soient des films à très petit budget. Pour que les films aient ce coût très réduit, il fallait en finir avec les catégories cinématographiques telles que metteur en scène, producteur, assistant... Nous, à trois ou quatre personnes, nous devions réaliser un travail. Le film a alors exigé que nous fassions un apprentissage technique à divers niveaux, dans diverses phases.

Ainsi, à partir de ce schéma de production et de travail, et d'élaboration d'un autre type de cinéma — le cinéma le plus commercial et d'un fort rendement économique — que l'on fait à Buenos Aires, qui est le cinéma publicitaire, nous avons eu la possibilité, tout en étant insérés dans le système, en élaborant un cinéma de publicité, d'avoir un grand développement technique d'une part, et d'autre part la plus-value


La Hora de los hornos.

d'une manière réelle le pays. Nous avons compris qu'en traitant les thèmes de l'amour, de la mort, du travail, de l'enfance, si l'on était profond et si l'on disait la vérité qui se trouve derrière ces thèmes, un film devenait subversif parce que **la vérité profonde, totale d'un fait est en marge de la loi en Argentine.** La vérité, c'est qu'au fond il s'agit d'un peuple proscrit, un peuple déchiré, un peuple affamé, un peuple châtié, mis en marge du processus de révolution. Si l'on cherche la vérité réelle à partir de ceci — l'analyse de leur monde et de notre monde, de leur légalité, de notre légalité, de leur vérité, de notre vérité — il est évident que notre vérité n'a pas de place dans ce système parce que, quand on approfondit aujourd'hui la réalité argentine, on ne découvre que des motifs de subversion. Alors nous avons décidé que nous devions construire un cinéma à partir de notre nécessité, prenant ses origines en nous qui tombait et les gains que nous réalisions dans le cinéma publicitaire servaient à produire l'autre cinéma. Ainsi nous n'étions responsables que vis-à-vis de nous-mêmes. Nous avions une très grande liberté, mais évidemment ce travail comportait beaucoup plus de sacrifices, était beaucoup plus considérable, parce que nous devions travailler environ 15 heures par jour à deux genres de cinéma. On va nous poser la question : pourquoi et comment sommes-nous passés d'un cinéma à l'autre ? D'abord pour la raison que **l'on ne peut pas faire** un autre cinéma. Mais aussi, la motivation fondamentale qui nous a poussés à faire ce cinéma provenait d'un travail, d'une nécessité, d'une attitude sociale, idéologique et politique, en comprenant qu'il n'y a pas de réalisation individuelle, en détruisant le mythe de l'intellectuel, de l'artiste, et donc de la réalisation individuelle, en comprenant que la véritable manifestation de culture que nous pouvions

avoir, ainsi que notre peuple, c'est la prise du pouvoir politique pour une révolution socialiste et profonde. Nous avons donc décidé de faire un film pour nous... C'est ce qui nous a semblé le plus intéressant. Nous n'avons pas recherché le cinéma pour tous — le cinéma pour tous c'est un peu une prétention, c'est le cinéma de la coexistence culturelle, un cinéma au-dessus des classes qui en dernière instance est réduit à l'idéologie des classes moyennes comme gauche du système — et nous avons choisi de faire un cinéma résolument de classe, un cinéma de libération nationale, un cinéma anti-oligarchique, anti-impérialiste, antibourgeois, un cinéma de militants pour militants, un cinéma de libération pour la force de la libération. Nous avons oublié leur monde et nous avons pensé à construire notre monde.

pensions que le fait réellement nouveau qui a surgi dans la majorité des pays latino-américains — et pas seulement pour notre film — qui sont d'une manière ou d'une autre producteurs de cinéma, c'est un cinéma en marge du système, un cinéma radicalisé idéologiquement, un cinéma de combat, un cinéma d'essai et de réflexion né dans des circonstances très précises, qui se tourne dans des pays non libérés où les mécanismes d'oppression sont très grands. Eisenstein et Vertov avaient derrière eux le pouvoir soviétique, le cinéaste latino-américain a derrière lui la police. C'est la différence.

Il a été nécessaire que nous révisions la conception du cinéma que nous avions jusqu'à ce moment. Nous nous sommes rendus compte que nous devions faire un cinéma à partir de nous-mêmes, pour nous-mêmes, que la va-


La Hora de los hornos

Revenons aux raisons pour lesquelles nous avions décidé de faire un cinéma totalement indépendant, en dehors et en marge du système. C'est un fait assez nouveau dans l'Argentine de 1965 : en décembre 65, quand nous avons commencé ce film, nous voulions faire un cinéma révolutionnaire dans un pays non libéré. Je me souviens à cette époque, par exemple, d'une erreur d'évaluation dans laquelle est tombé Guido Aristarco, le critique italien, quand il jugeait révolutionnaire le cinéma latino-américain qu'il avait vu au Festival de Merida. Il le replaçait, quant à sa recherche et à sa forme, le situait historiquement aux côtés du cinéma soviétique 40 ans auparavant, celui d'Eisenstein ou de Vertov. Analyse qui certes peut être très juste sur le plan de la recherche et de la forme, mais a néanmoins le tort de l'isoler de son contexte historique, comme le fait une grande partie de la critique européenne. C'est-à-dire que nous

leur de l'expérience dans laquelle nous allions nous engager résidait principalement dans la capacité de recherche et d'invention que nous pouvions manifester au cours du tournage, dans la remise en question des concepts que nous avions, des modèles de cinéma que nous maniions, le modèle du long métrage par exemple, modèle lié à la nouvelle, au théâtre ou au conte. Nous nous sommes donc demandés ce qu'était le cinéma et nous avons découvert que c'était un instrument de connaissance et de communication. Comme il y avait du cinéma-nouvelle, il y avait du cinéma scientifique, du cinéma-journal, du cinéma à thèse, du cinéma musical. Nous devions mettre le cinéma à notre service et pas du tout dépendre du cinéma. Que voulions-nous faire ? Un cinéma au niveau de la connaissance, un cinéma au niveau de la pensée, un cinéma au niveau de l'idée, un cinéma de réflexion, un cinéma-essai. Nous avons été vers le modèle de l'essai idéologique dans le film. Nous avons aussi découvert que le problème du temps, du rythme, n'avait pas beaucoup d'importance, parce que notre film, dès le point de départ, était conditionné par l'exploitation capitaliste du cinéma — contretemps, retards, etc. Ainsi, nous avons commencé le travail réellement avec une liberté totale. L'œuvre résulterait de ce que les nécessités du travail imposeraient. Sur le plan de la forme et du langage, qui étaient une préoccupation fondamentale, nous voulions absolument nous libérer. C'est-à-dire que nous voulions utiliser dans notre travail tous les langages possibles pour exprimer ce dont nous avions besoin. A ce point, nous avons décidé que le film prendrait un chemin, celui de l'essai. Son image allait être celle du document et du témoignage. C'est ainsi que surgit l'idée de faire un film de notes et de témoignages, notes et témoignages qui sont assez intéressants pour être pris en compte, parce que le film n'est rien d'autre que cela, des notes et des témoignages, des documents qui contre-informent sur ce que le système informe. Dans une réalité où l'on nie l'accès à la vérité depuis le premier enseignement, où on façonne l'homme et le modèle, disons dans un monde de fiction où l'écrivain le plus brillant est un écrivain de fiction — Borges —, dans un monde où la réalité devient fiction, le grand effort d'un intellectuel vers le processus de décolonisation, sa grande force d'invention, disons son imagination, c'est un effort pour rompre le monde des fictions et trouver le monde des vérités. Et nous allons documenter nos vérités à partir de notre réalité. Ceci est assez intéressant pour comprendre la vérité que comporte un cinéma d'importation de documents dans un pays néo-colonisé où ce qui est la vérité — documents et informations — est fiction et mensonge. La même chose n'arrive pas dans les pays sous-développés où d'une certaine manière fonctionne la liberté démocratico-bourgeoise et où il y a accès à l'information. Disons que nous croyons qu'un cinéma documentaire, de vérité, en profondeur, est la résultante naturelle d'un cinéaste latino-américain en processus de décolonisation, comme, dans un pays développé et indépendant, on peut faire une œuvre de fiction, une première nouvelle pour un écrivain. Pour nous, notre film était notre première nouvelle, c'était la recherche de notre certificat d'identité, c'était notre propre découverte.

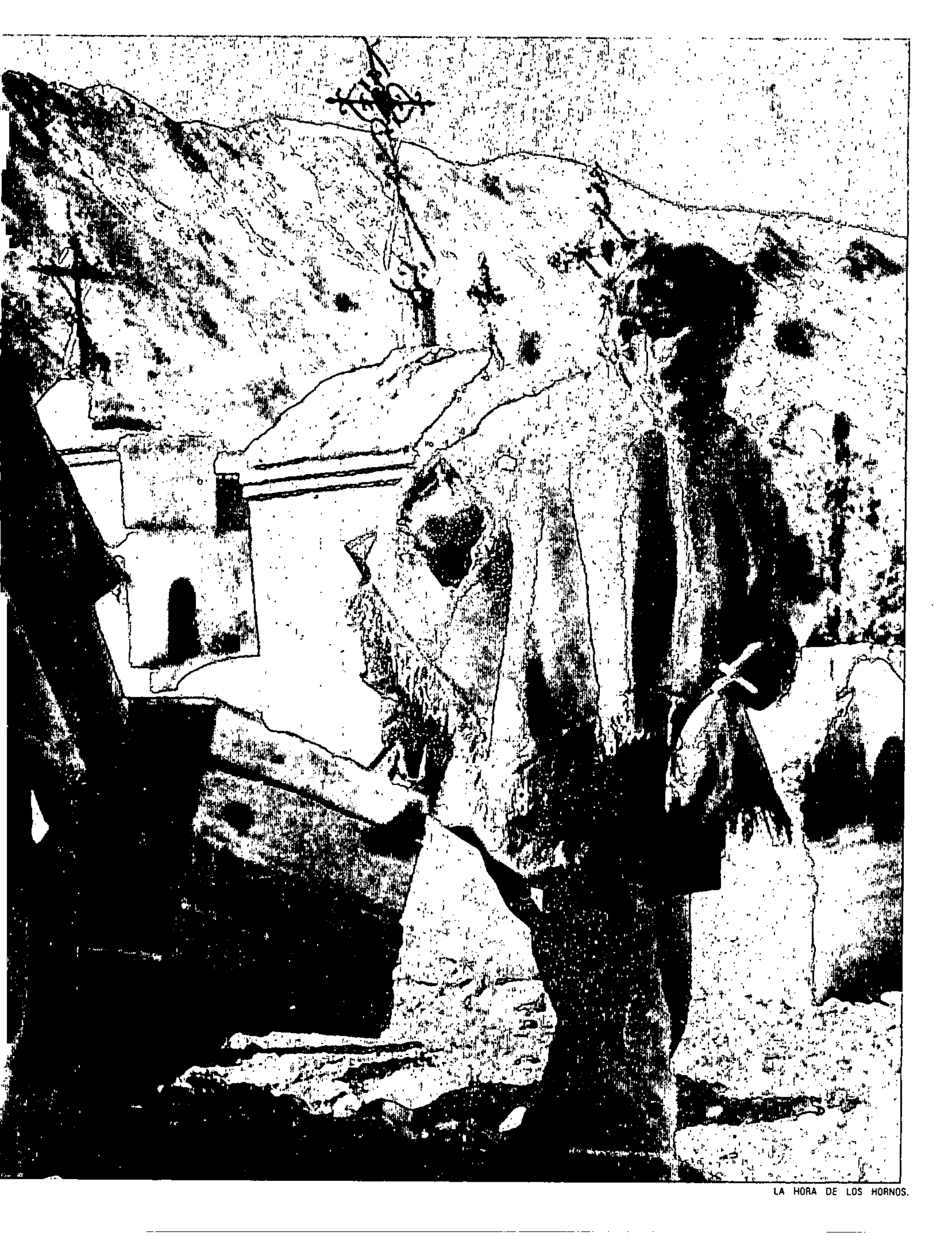
Donc, le film est un film de documents, de notes. Nous sommes sortis pour nous documenter. La valeur qu'a le document, le témoignage, est en vérité irréfutable. Nous allions affirmer des vérités. Le fait que nous allions filmer des vérités ne signifiait pas que nous niions la portée de l'utilisation de la recréation dans le cinéma, ni tout autre type de recherche formelle tant qu'elle

servira à l'expression d'un contenu et d'un idéal. Disons que ce film est un grand effort de décolonisation. A l'époque, nous avons été submergés par la pensée de Frantz Fanon qui est la véritable colonne vertébrale de ce processus qui a abouti à « La Hora de los hornos ». Je mentionne Frantz Fanon et, avec autant de signification que pour lui, l'apport des intellectuels révolutionnaires argentins nationaux, qui nous permettent de comprendre, d'approfondir et de retirer de nos têtes tout le mal des classes petites-bourgeoises intellectuelles de gauche, le paternalisme de gauche que nous avions connu, comme la plupart des mouvements sous le péronisme. Disons que ceci est le problème fondamental que nous avons eu à vaincre pour concevoir l'œuvre. Comment s'est déroulée la réalisation de l'œuvre ? Avec méthode, évidemment. Nous n'avions pas beaucoup de possibilités de méthode, n'étant pas idéologues, historiens, n'ayant pas de clarté absolue quant aux thèmes que nous allions développer : tandis que le film naissait, nous devions clarifier et approfondir nos idées et prendre contact avec le vrai pays.

Marcorelles C'est-à-dire que d'une part la rencontre par exemple avec les thèses de la Tri-Continentale à Cuba et d'autre part la défense d'un néo-péronisme, ces deux thèses sont nées spontanément au contact de la réalité filmée ?

Solanas Pour être clair, je dirai la chose suivante. Quand nous avons commencé le film, nous avions pleine conscience que le potentiel révolutionnaire argentin était dans le mouvement national de masse qu'est le péronisme. Et que ce mouvement national de masse était et est le potentiel révolutionnaire parce qu'il se compose de la totalité du prolétariat, des paysans et d'importants secteurs de la classe moyenne : ensemble de masses qui depuis 20 à 25 ans appartiennent à ce mouvement et, depuis la chute de Peron et ensuite, ont constitué la grande contradiction du système néo-colonialiste, ce qui l'a empêché de s'institutionnaliser et de mettre en fonctionnement sa démocratie bourgeoise, mouvement de masse d'une grande conscience de classe, ayant une formidable expérience des luttes syndicales et politiques, mais mouvement de masse qui, tout en ayant la vertu d'avoir été le moteur de la résistance contre le système néo-colonial, au cours de toutes ces années, a aussi de grandes limitations, les limitations propres à un grand mouvement de masse en processus de radicalisation idéologique, avec toutefois des orientations bureaucratiques et réformistes, mouvement qui est sur un plan d'approfondissement politique, mouvement qui n'a pas eu et n'a pas la force d'affronter et de mettre en déroute le système. S'il empêche le système de (suite p. 58)





LA HORA DE LOS HORNOS.

L'insaisissable cinéma hongrois par Michel Delahaye



Sara Sandor : La Pierre lancée (1969).

I Toile de fond

Dans cette Europe Centrale particulièrement torturée, la Hongrie, hantée par son fantôme propre du malheur, aime à se désigner elle-même comme terre élue de malédiction. Son poète Ady Endre va baptiser ainsi le pays : « O lac de mort, Hongrie te nommons », puis le décrire : « Et tout est sueur de sang, climat secret, / Air oppressé, pesanteur des ancêtres, / Partout les bois et partout les marais, / Et les déments qui régnèrent jadis. », et, pour en finir : « Triste et maudit est le peuple hongrois... ».

Il faudra bien tenir compte de cet Esprit central pour parler des films hongrois et, plus immédiatement, il faudra tenir le compte, fût-il bref, des événements qui marquèrent la proche histoire du pays, événements que nous ne cesserons de retrouver autour de ce cinéma, et dedans.

A la fin de la guerre, la disparition du régime Horthy (qui était devenu de plus en plus répressif), signifia, d'une part une libération, d'autre part, une occupation : celle des Russes, dont on garde un dur souvenir. Elle impliqua, entre autres violences, la déportation des hommes (tous considérés d'office comme d'anciens nazis) dans des camps de travail où ils restèrent entre trois et dix ans.

En 45, cependant, prend place un événement qui va souder le peuple comme un seul homme au régime communiste : le partage des terres, événement fabuleux. Deux choses, malheureusement, vont contribuer à ternir l'opération : 1°, la violence qui accompagna trop souvent son exécution (d'autant plus aberrante que cette opération suscitait d'avance l'enthousiasme) et qui n'était d'ailleurs que la dernière incarnation d'une triste constante que les Hongrois définissent ainsi : « on n'a jamais rien fait chez nous de positif ou de négatif sans l'accompagner du maximum de violences inutiles » ; 2° le fait que, la même année, le même Parti qui venait d'accomplir ce haut-fait du partage entama la déportation vers la Russie de tout le matériel agricole hongrois.

Mais le coup de fouet était quand même donné aux esprits et aux terres, et ainsi la Hongrie connut bientôt un miracle économique alors et ailleurs sans équivalent. Dans le même temps, le régime laissait le champ libre à un certain libéralisme qui autorisait toutes les euphories révolutionnaires : tout restait, tout allait être possible.

Ici (1948), se place un petit mais capital événement : le Mouvement des Collèges Populaires, que l'on peut comparer (si l'on veut donner au plus vite une certaine idée de son esprit) aux plus récents mouvements des Gardes Rouges ou des étudiants de mai. C'était, spontanément surgi de l'euphorie ambiante (et rapidement soutenu par le Parti), un mouvement visant à l'éducation, à la formation ou réformation populaire dans les villes et les campagnes, visant aussi à toucher une autre jeunesse : celle qui se trouvait enclose en certains collèges (catholiques évidemment) où les vents nouveaux n'avaient pas le droit de souffler. Mais l'ambiance va bientôt se durcir, et le Mouvement, que le Parti va stériliser, deviendra une toute bureaucratique institution. Le stalinisme a commencé de sévir. En 1949, ce sera le procès Rajk, début de la terreur et de la sclérose qu'on sait.

On sait aussi comment exploseront en 1956 les esprits et les sangs. Ainsi, ceux des jeunes qui avaient à peine connu le douloureux background de la fin de la guerre vont se voir chargés d'un tout autre et tout aussi douloureux héritage.

Enfin, on sait ce que fut, depuis, la relative mais réelle « normalisation » du pays qui fait aujourd'hui de la Hongrie celle des démocraties populaires qui fonctionne le mieux (disent ceux des Hongrois qui choisissent le registre positif), ou le moins mal — disent les autres.

II Autres écrans

Il faut se rappeler maintenant que la Hongrie est, de tous les pays d'Europe Centrale, celui qui a la plus longue tradition cinématographique. Il est aussi de tous les pays d'Europe (avec l'Allemagne) celui qui, de par l'émigration, féconda le plus le cinéma américain. Au plus fort de la ruée vers Hollywood, le nombre des aspirants cinéastes qui se pointaient chez Zukor Adolf fut même tel que celui-ci placarda dans



Meszeros Marta . Cell (1964).

son bureau un avis ainsi rédigé : « Vous êtes Hongrois, mais vous n'avez pas forcément du génie ».
En France, cependant, nous devons garder le souvenir de notre premier Hongrois de cinéma : le « tourneur » Kétorza, petit forain montreur de films qui fut bientôt à la tête de toute une caravane et qui, après avoir initié au cinéma les populations françaises, s'installa à Nantes qu'il dota de son premier grand cinéma. Celui-ci continue de porter le nom (un peu modifié par la prononciation locale) de « Katorza », et il est dans « Lola » de Jacques Demy, l'endroit où l'on projette le rêve de Mata-Riva.
Pour revenir dans la Hongrie d'aujourd'hui, nous devons d'abord constater que le film y remplit essentiellement deux fonctions : 1° parler de la Hongrie ; 2° faire du « Cinéma ». C'est-à-dire que l'Histoire, d'une part, et l'esthétisme de l'autre sont les deux mamelles du cinéma hongrois. Mais il faut ajouter que l'une et l'autre tendent constamment à mélanger leur lait pour donner lieu à un seul et même produit (un certain historisme esthétisant — ou esthétisme historisant), qui s'oppose à cette autre tendance qu'un certain nombre de facteurs semblent (ou semblaient) vouer à rester minoritaire : le pur et simple réalisme.
Ou, pour formuler autrement ce « complexe », disons que tout se passe comme si l'Histoire (la politique) appelait inévitablement l'esthétisme et excluait le réalisme, ou comme si le réalisme excluait l'Histoire (la politique) appelée par l'esthétisme. (Et l'on verra qu'à la conjonction première il n'est qu'une exception : « Les Vertes années », de Gaal Istvan et à la disjonction seconde une seule également : « L'Age des illusions » de Szabo Istvan.)

III Le fantôme central

Il semble qu'on doive rattacher ce « complexe » à deux ordres de causes, l'un immédiat, l'autre lointain voire souterrain.
En premier : il faut bien se dire qu'il n'est pas facile dans l'actuel état de choses hongrois, et pour un cinéma qui se donne justement et obstinément pour but de mettre fers en plaies, de réaliser de telles opérations sans camoufler le fer et oindre la plaie. La somme des obstacles à affronter est grande (constatons ici qu'il n'est aucun cinéaste hongrois qui n'ait eu quelques « ennuis » à l'un au moins des stades de l'un au moins de ses films), et c'est peut-être le fait qu'on doive sans cesse contourner les choses, les détourner ou les retourner qui vous conduit à les chantourner.
En second : il se trouve précisément que l'Esprit centre-européen n'a jamais jugé digne de beaucoup d'intérêt la représentation de la simple nature des choses ou des gens, mais a toujours eu tendance à privilégier ce qui lui est étranger (supérieur, donc aussi inférieur) : disons le sur (sous)-réel, le sur (sous)-humain, et le but de l' « Art » est alors de toucher à ce ciel (ou enfer) des valeurs, de s'y relier ou de s'identifier à lui.
On sait comme le cinéma allemand de l'entre-deux guerres a centralisé ce type de préoccupations (sublimisées dans l'Expressionnisme), on voit aussi comment l'apport centre-européen dans le cinéma américain va se trouver lié (renforçant certaines tendances de l'esprit anglo-saxon) à tout un cinéma de la fascination.
Or, les retombées actuelles de cette hantise sont partout sensibles (quoique généralement non identifiées ni reliées à leur source), mais sous une forme à la fois dégradée et inversée.
Ainsi voit-on s'épanouir en Allemagne, sous couleur de description réaliste-critique, une sorte d'école du mépris qui, feignant de prendre l'homme pour objet, s'attache en fait, au travers de toutes complaisances, déplaisances et autres distorsions possibles (et comme s'il s'agissait de **réaliser** le monde des gnomes, sous-hommes et monstres divers qui peuplaient la face obscure de l'astre expressionniste), à le dégrader en une sorte de sous-humanité larvaire.
En Tchécoslovaquie cependant, on voit régner, sous les couleurs d'un intimisme bon enfant (et dans un style plus réaliste, donc plus insidieux), une démagogie méprisante un peu du même tonneau — avec la brillante exception de Vera Chytilova qui réussit (un peu comme fait de son côté le Polonais Skolimowski) à sublimiser tous trucages humains, techniques, esthétiques.
Enfin, dans cette Hongrie où nous sommes maintenant, la même incapacité (ou refus) de regarder en face la nudité de l'homme et de ses faits va se traduire par cet esthétisme complaisant qui vient constamment dégrader tout ce qui se voudrait approche de la réalité crue.
Dans tous les cas, pour tous ces pays, on peut suivre les avatars, à travers les différents temps et lieux, de la hantise suivante (renforcée dans **tous** les cas — et ceci vaut aussi pour les **deux** Allemagne — par le fait que certains freins **intérieurs** autant **qu'extérieurs** s'opposent à la libre expression): fuir à tout prix la réalité vers quelque chose d'autre — fût-ce n'importe quoi d'autre.

IV Incarnations et avatars

A partir d'ici, nous allons exemplariser d'autant plus que ce qui précède l'a moins été.
Et commencer par le fameux « 10 000 soleils » de Kosa Ferenc, enfer chéri du cinéma hongrois, illustre prototype

de cette tendance qui revient à auréoler l'Histoire des blandices de l' « Art » — à moins qu'il ne s'agisse de justifier l' « Art » par la caution de l'Histoire. Nœud de tous les heurts et malheurs de la Hongrie (du partage des terres à la révolution de 56), le film est aussi le nœud de toutes les ruses et complaisances qui aboutissent à la trahison de tout ce dont il devait être question. Le plus drôle, c'est que ce sentiment de fausseté qu'on éprouve se trouverait étrangement sur-déterminé par un fait précis : à savoir que le scénario aurait été revu et corrigé par les autorités en place (un peu l'équivalent de ce que serait un scénario sur « Mai » rewrité par Pompidou), qui voulaient s'assurer de son conformisme. Mais (les choses en Hongrie étant toujours fort compliquées) cela n'empêcha nullement le film d'avoir certains ennuis, pour un certain nombre de raisons qui ne firent qu'augmenter son crédit — et firent jouer à fond cette solidarité qui, par-delà toutes querelles, lie les cinéastes (et autres) hongrois. Mentionnons en passant que sur un sujet voisin « Vingt Heures » de Fabri Zoltan, faussé sans doute lui aussi, n'en était pas moins plus simple et plus touchant.
Un autre représentant de la même tendance est « La Pierre lancée » de Sara Sandor. Sauf que Sara (homme et œuvre) existe. Opérateur qui fut de bien des aventures du cinéma hongrois, Sara, qui tendait à devenir quasiment co-auteur des films où il opérait, devait bien devenir un jour réalisateur à part entière. Rien d'étonnant donc à ce que son film soit dans la lignée de ces « Soleils » qu'il marqua de son éclairage. La différence est que Sara, plus fou et rusé que Kosa, totalement maître de ses rayons et des ombres qui lui tiennent lieu d'êtres (le partage des terres, avec lui, revient vraiment à transformer le sol en damier), opère d'étonnantes sautes de naturel en artificiel. Mais si l'on veut savoir ce que naturel chez lui veut dire, il faut savoir que dans la scène des gitans soumis à la tondeuse les malheureux furent effectivement tondus à leur corps défendant.
Cela dit, je m'en voudrais de ne pas mentionner le fait suivant : à savoir que si les Hongrois, pris dans l'intimité, reconnaissent volontiers que les « 10 000 soleils » ne sont pas si bien que ça, il est par contre impossible de découvrir en eux la moindre réserve vis-à-vis du film de Sara. Faut-il croire que quelque


Gaal Istvan . Les Vertes Années (1965).

souterraine vérité les y touche ? Peut-être aussi cela a-t-il quelque chose à voir avec le très beau titre du film (tiré d'un poème du même Ady Endre): « Pierre lancée au sol retombant / Il revient toujours ton fidèle enfant / Mon petit pays ».
Szabo Istvan et Gaal Istvan sont, eux, remarquables en ceci qu'ils fournissent chacun un bon exemple, et de la tendance réaliste (avec leurs premiers films cités plus haut), et, avec leurs suivants, de la tendance « esthético-historique ».
1° Szabo Istvan. « L'Age des illusions » n'eut pas de chance en France. Il fut mal sorti, au mauvais moment, et mal critiqué — y compris par les « Cahiers » (alors que « 10 000 soleils » eurent la chance d'être louangés, et dans les « Cahiers » et dans « Positif ») et ce très grand film reste encore, pour beaucoup, à découvrir.
Le film avait, entre autres grands mérites, celui de prendre et de rendre le sujet le plus difficile qui soit (et quasi inconnu dans le cinéma non-américain): le temps. Le temps qui va passer sur un groupe et le changer, dans son esprit et (la mort frappant) dans son corps. Un groupe qu'on avait vu évoluer dans ses préoccupations professionnelles, sentimentales, politiques et autres, le tout en relation avec un avenir inquétant (la dure intégration à la société, les concessions à faire ou à ne pas faire), et avec un passé terrible et nostalgique à la fois : le background hongrois, de la fin de la guerre à la révolution de 56, que nous faisaient revivre une séance de cinéma et ses actualités.
Or, voilà que le second Szabo, « Père » (beau sujet d'un enfant qui rêve à ce qu'a été ou aurait pu être son père qu'il n'a pas connu), avec ses ahurissantes prétentions à l'onirisme et au symbolisme (plus touchantes, dans leur royale inconscience, que déplaisantes), trahit bel et bien l'esprit d'enfance et l'esprit de cinéma. Mais s'il n'y a rien à sauver des « rêveries » de l'enfant dans leurs matérialisations quasi-parodiques, il faut saluer malgré tout l'étonnante tentative de passage au symbolisme politico-freudien (par quoi, là aussi, nous nous approchons d'un certain esprit très américain) avec l'identification du père tout-puissant (ici, une petite pensée pour Kafka) à Staline. En tout cas, nous avons là un monstre passionnant qui constitue un inégalable document sur tout un cycle de hantises anciennes ou récentes et sur les difficultés intérieures ou extérieures qu'on peut avoir à les exprimer.
2° Gaal Istvan. Son premier film « Remous » est la petite chronique d'un groupe suivi pendant quelques jours, au sein duquel la mort a subitement frappé. Outre ce dernier point, le film a une certaine parenté d'esprit avec « L'Age des illusions », et cela est peut-être dû au fait que les deux films naquirent, à peu près à la même époque, au sein d'un même milieu, une sorte de groupe, qui ne pouvait manquer d'avoir des préoccupations communes.
Si « L'Age des illusions », tout en restant réaliste, débouchait sur l'Histoire et la politique, « Les Vertes années », deuxième film de Gaal, bien que voué à l'Histoire et à la politique (sujet : la vie d'un groupe d'étudiants dans la plus dure période du stalinisme), va s'en tenir (quoique de justesse) au plus calme réalisme.
Mais tout se passe comme si Gaal, après avoir tenu avec « Remous » et « Les Vertes années » deux paris antithétiques (mais tout aussi exceptionnels l'un que l'autre) allait vouloir ensuite non pas se rattraper, mais rattraper les autres sur leur propre et dangereux terrain, ou plutôt les attraper en les dépassant tous. Cet autre défi, c'est « Baptême », grande fresque psychologico-politique, et où



Jancso Miklos - Sirocco (1969) : Madarnas Josef, Folgar Geza, Pinter György, Banfly György, Delahaye Michel et Aubier Pascal.

l'esthétisme, plutôt que de se nicher dans la photo ou les mouvements divers, va trouver à se développer dans le plus riche domaine de la construction : Gaal décide de transposer dans le cinéma la structure de la fugue. Si l'on songe en plus que « Baptême » est le type même de film où un auteur ambitionne de tout dire (donc, ici, tout brasser), on voit que Gaal vise haut. Mais le moins qu'on puisse dire est que c'est très passionnant, car toujours dans le fim quelque chose fonctionne, soit le sujet, soit la construction (qui repose sur des associations fonctionnant surtout à partir du dialogue, un peu comme « Le Règne du jour » ou « Les 2 Marseillaises »), soit même, parfois, les deux ensemble. Bref, Gaal a fait là un film où l'on devait avoir à chaque instant le maximum de choses exprimées pour le maximum de force et de complexité expressive. Mais c'était là fabriquer une machine irrémédiablement vouée à la surchauffe, et la déperdition d'énergie est énorme — une énergie que le film dépense pour s'entraver lui-même. Gaal a raté là ce que réussissent sans avoir l'air d'y toucher les proches Yougoslaves (Klopcic surtout, mais aussi Makavejev et Peterlic dont les partis pris structurels sont proches des siens), eux dont les plus modestes mais plus astucieuses machines fonctionnent sur des différences de niveau entre la force du signifiant et la ténuité du signifié (ou l'inverse), ce qui leur confère un rendement infiniment supérieur.

Ceci dit, on aura sans doute compris que le chevaleresque Gaal, à s'attaquer ainsi aux plus redoutables moulins, mérite toujours, soit qu'il réussisse (deux fois), soit qu'il rate (une), notre plus grand intérêt.

V Entre centre et absence

Mais voici deux nouvelles apparitions (comme par hasard féminines) qui vont remettre bien des choses en question. Ce sont celles de Elek Judit et de Meszaros Marta.

1° Meszaros Marta. Elle est l'auteur de deux films : « Eltavozott Nap » (« Cati »), et « Holdudvar » (« Le Halo » ou « Le Pain d'autrui » ou « Marie »). Le but de Meszaros est de parler, personnellement et normalement, du drame de la relation entre les êtres, tel qu'on le vit, voit et commente, avec plus ou moins de trouble ou d'angoisse, à l'intérieur de la civilisation perturbée qui est la nôtre. Dans les deux cas l'auteur privilégie (jeune fille dans le premier, mère dans le deuxième) un personnage de femme — le révélateur par excellence de l'inquiétude moderne, et dans un registre qui ne peut manquer d'évoquer certaines résonances surtout scandinaves.

Les deux films reposent tous deux sur une absence. Dans « Cati », c'est l'absence des parents qui met en mouvement l'héroïne qui, élevée dans une institution d'enfants délaissés, s'est mise un jour en quête de père et mère. Dès le début, brève rencontre avec la mère, puis avec un garçon d'aventure, puis avec un vieux monsieur (escroc ou mythomane ?) qui lui raconte une fable sur son ascendance, puis, à la fin, avec un autre garçon que Cati entreprend de séduire — comme si elle devait tenter ainsi toute sa vie de combler l'immense vide qu'elle incarne. Or la construction même du film est fondée sur vides et absences. Etant donné telle histoire, il va s'agir de montrer et parler à **côté** de l'histoire, entre ses actes, ou parallèlement à eux, c'est-à-dire en marge. Il va s'agir d'éluder les significations patentes (considérées comme admises) pour tenter d'exprimer les latences.

Film lacunaire lui aussi, « Marie » se fonde sur une autre absence : celle de l'époux et père (célèbre économiste), dont on assiste au début, sur un aérodrome, au retour des cendres. La vie de la famille est ensuite marquée par l'attitude affectée (sincère ?) de la veuve, ensuite et surtout par la progressive autonomie (révolte ? dictature ?) des enfants, spécialement de l'aîné qui bientôt a débarqué à la maison avec une fiancée — qui finira par rompre avec lui.

A noter, dans ce film éminemment mystérieux, une remarquable science des fausses pistes (le film s'orientant vers des voies qu'il ne prendra pas ou prenant des voies qui n'étaient pas prévues — nous restons, là aussi, à côté de l'histoire), et une science égale des variations — auxquelles il faut ajouter celles qui s'opèrent d'un film à l'autre. Ainsi, la scène où la mère surprend les embrassements de son fils et de sa fiancée est symétrique et inverse de celle où l'on voit, dans « Cati », la jeune fille surprendre mêmement sa mère et son beau-père. L'un et l'autre film sont en outre interprétés tous deux par la remarquable Kovacs Kati, par ailleurs chanteuse « beat ». Mais si « Cati » est assez apprécié en Hongrie (le film conquiert par son charme et sa brusquerie), il n'en est pas de même du second (à la fois plus huilé et plus profondément provocant) auquel on semble reprocher de montrer un certain milieu bourgeois, mais auquel on reproche surtout, peut-être, la vigueur de ses notations (voir aussi le jeune frère et sa bande) sur la jeunesse « décadente » d'aujourd'hui.

Or cela touche à une autre lancinante hantise : celle des asociaux ou hippies en tous genres, à l'existence desquels on se fait très mal en Hongrie. Dans la mesure où nous allons retrouver ce problème dans plusieurs des films que nous aurons à examiner, peut-être va-t-il être bon de noter tout de suite une chose, à savoir que le problème en question est, dans les pays de l'Est, triplement traumatisant.

A, dans la mesure où il l'est, de toute façon, pour toute société, B, dans la mesure où il l'est particulièrement dans les sociétés politiquement et sexuellement puritaines (pays communistes et catholiques), que toute « décadence » épouvante, C, dans la mesure où les Démocraties Populaires, pratiquement coupées de l'Occident (et de son évolution, bonne ou mauvaise) depuis 1939, ont gardé bien des traits de la société d'avant-guerre et de tout ce qui se rattachait en elle au XIXe siècle — particulièrement en Hongrie où subsistent par pans entiers, dans les us, mœurs et coutumes, des ilots insalubres datant de ce dernier siècle. Rien d'étonnant donc, si un surgissement d'hippies dans ce monde triplement « protégé » a



Elek Judit : Une île sur un continent (1969).

quelque chose d'effarant, rien d'étonnant non plus si (et là nous rejoignons nos notations précédentes sur une certaine tendance du cinéma hongrois) la conception qu'on peut se faire à Budapest de l' « Art » et des « Artistes » doit beaucoup au post-romantisme bourgeois.

2° Elek Judit. Elle est l'auteur de deux films : « Où finit la vie » et (titre provisoire) « Une île sur un continent ». Dans le premier, où le cinéma direct débouche sur la construction la plus élaborée (sur le principe du diptyque), Elek Judit mettait en relation un premier volet (un vieil ouvrier quittant au jour de la retraite son lourd passé de travail) et un second consacré à un jeune apprenti qui fait son entrée dans la même usine pour le même travail.

Le second film d'Elek Judit est également fait sur la circularité, mais les deux volets vont se réduire en un seul (dont les deux extrémités, de part et d'autre de ce centre qu'est la scène de la danse, forment miroir) et, c'est le même personnage (une vieille dame) qui bouclera sa boucle, au sein du même décor.

Et le film, en un sens, est l'histoire d'un décor : celui de toute une jeunesse, l'exubérance des années 20, et le rythme d'une certaine musique (par où l'on rejoint ce thème aujourd'hui marquant du tango — de Bergman à Mrozek en passant par Chéreau —, saisi dans sa dimension ambiguë de vieille modernité, autrefois provocant symbole de toute une libération, aujourd'hui nostalgique symbole de cette libération symbolique) à quoi s'ajoutent quelques étranges réminiscences comme le souvenir de Constantinople.

On a donc un film sur le décalage (le temps a passé, creusant des gouffres et isolant quelques survivances), en même temps que sur le déplacement, puisque le problème de la vieille dame est de déménager. Et lorsque nous la retrouvons à la fin du film dans son nouvel appartement (et rien d'autre entre-temps, sinon les signes manifestes de la solitude et de l'étrangeté au monde, rompus et accentués par la scène de la danse), nous comprenons qu'elle a bien résolu son problème essentiel qui était de déplacer, sans le briser ni le modifier, le décor visuel et sonore de sa vie, qui est sa vie même. Mais nous ne savons toujours pas où commencent et finissent la vie, l'enfance, la vieillesse et la mort.

Le film qui a été tourné (fait rare ici) en son direct, possède une dimension sonore absolument remarquable.

VI Dévoiements

Après avoir frôlé le cas du cinéma direct (Elek) et celui de la jeunesse dévoyée (Meszaros), nous allons voir maintenant ce que peut donner en Hongrie le premier appliqué à la seconde.

1° « Je fais ce que je veux », de Szemes Marian. On nous montre d'abord les jeunes asociaux recherchés par la police (que nous suivons dans ses enquêtes et arrestations), bouclés dans des maisons de redressement (entourées de barbelés) et interrogés par divers adultes, flics, gardiens ou psychologues. Mais le film ne s'attache bientôt qu'à un seul cas : celui d'une jeune délinquante dont le drame est d'avoir été violée à l'âge de dix ans. Notons en passant que l'examen de ce seul cas permet d'évacuer avec élégance le cas de tous ceux qui, bien que menant la même vie, n'ont pas été

violés à l'âge de dix ans. Le film se termine sur l'interview d'un « hippy » des bords du lac Balaton, personnage qui laisse obligatoirement la plus négative des impressions puisqu'il se lave absolument les mains du sort de la susdite fille, qui fut son amie et qui vola pour lui. Mais qu'en est-il de ce personnage qui semble lui aussi avoir été bien chanceusement prélevé sur toute une bande dont on ne nous dit rien ? Qu'en est-il de ce curieux film — et suprêmement adroit ? Renseignements pris, il se révèle : a- que, des 8 000 mètres de pellicule qui furent tournés, la plus grande partie fut éliminée comme « idéologiquement inutilisable » ; b- que le hippy final n'est autre qu'un remarquable acteur à qui il fut demandé de bien jouer son rôle. Il serait dommage que ce redoutable genre de « direct » (non moins savamment pratiqué par l'Est-Allemand Heynowski, voir « O.K. », Cahiers 165) ne nous vaille pas un ou deux paragraphes dans l'étude de J.-L. Comolli.

2° « Extase de 7 à 10 », de Kovacs Andras. (Emission T.V. - 1 h 30), ambitionne de faire le point sur la « Beat Music » hongroise, ses auteurs et chanteurs, lesquels provoquent évidemment de grands remous en Hongrie.

Le film est à l'image de son titre malencontreusement ironique, c'est-à-dire à l'image du défi qu'il fallait relever — et des chicanes qu'il fallait franchir. Car la seule façon d'aborder la chose (si on ne voulait pas provoquer dès le départ un « blocage »), était d'adopter le principe de la plus fausse « objectivité », à savoir : donner la parole à parts égales aux tenants et opposants de ladite musique. Comme, évidemment, les opposants ne font que parler (fort mal) tandis que les groupes en question chantent, la sympathie va obligatoirement vers eux et le tour est joué. C'est assurément un peu tortueux comme principe, mais les Hongrois pouvaient-ils faire autrement que transformer le direct en tordu ? Quoi qu'il en soit, l'immense mérite du film est de nous charger d'informations sur l'état actuel de la « Beat Music » hongroise, représentée essentiellement par les groupes « Omega », « Metro » et surtout « Illes » (on peut d'ailleurs voir ou entendre celui-ci dans les deux premiers Meszaros et il entrera dans le sujet du troisième), groupe qui, plutôt que de tenter une imitation (heureuse



Jancso Miklos : Silence et cri (1968).

ou pas) du style « West Coast » américain, tente (comme fit le prédécesseur Bartok) de s'enraciner dans la tradition musicale hongroise — de la même façon, d'ailleurs, dont les groupes américains, anglais et québecois s'enracinent dans leurs traditions propres.

Si maintenant nous quittons le direct et la jeunesse pour rester sur Kovacs (1), nous tombons sur « Les Murs ». A la différence de « Jours glacés » (fait sur un séduisant labyrinthisme, un peu de type polonais, mais dont l'arbitraire épuisait l'intérêt du film), la matière et l'ordonnance des « Murs » se révèlent nécessaires et rentables. Le film repose sur une suite d'allers-retours entre Budapest et Paris, où se tiennent les protagonistes d'une très sombre affaire de limogeage industriel. Un ingénieur s'est permis de se rebeller (au nom de la morale et de l'économie) contre un potentat directeur d'usine. Qui a raison ? Qui l'emportera ?

Mais là n'est sans doute pas la question. Il fallait surtout que, suivant ces pistes, nous puissions tout accrocher au passage des heurs et malheurs de la hungarité, y compris à travers les grandes discussions politiques où l'on se défoule et abat son jeu. Et tout y passe, de la mentalité du pays (l'orgueil hongrois) au fonctionnement de ses rouages, à l'émigration et l'exil (avec les transferts de nostalgies entre l'Est et l'Ouest) et, bien sûr, toute extrapolation est possible, du fonctionnement de l'industrie en question à celui de l'Industrie cinématographique.

L'autre mérite du film (outre une curieuse apparition de Bernadette Laffont en pro-chinoise) est de pratiquer avec une suprême adresse l'escalade des vraies, fausses ou feintes récupérations, qui, finalement, s'entre-annulent toutes pour nous laisser en face d'un passionnant document.

VII L'exorcisme

Si le cas de Jancso Miklos est exemplaire, c'est qu'il a su combiner tous les thèmes et traits du cinéma hongrois dans le même temps où, les fondant au moule d'une nécessité supérieure, il parvenait (exorcisant toutes leurs distorsions et perversions possibles) à leur conférer le maximum de rendement.

Pour bien suivre la voie de Jancso, il faut partir, justement, de « Mon Chemin » (sujet : la débâcle de fin de guerre et ses soldats errants, russes, hongrois, avec tout ce que cela implique — déjà — de faces à faces et retournements divers), film d'autant plus touchant et séduisant qu'il contient en germe tout ce que sera Jancso, en même temps que tout ce qu'il refusera peu à peu d'être, à savoir anecdotique, sentimental, esthète. De toute façon, le moteur de la machine est déjà en place.

Le film suivant, « Les Sans-espoir », représentera un refus ostensible de l'anecdote et de la sentimentalité, mais refus trop systématique, justement, pour ne pas renvoyer à cela même dont il s'agissait de se débarrasser, outre que le film, cherchant désespérément à se rétablir sur un autre niveau, va s'installer avec satisfaction sur celui d'un certain esthétisme. Néanmoins, la machine commence à tourner (en) rond. Avec « Rouges et Blancs », et surtout « Silence et Cri », elle atteint son régime de croisière. Les éléments en sont épurés et affinés, le nombre de leurs combinaisons et variations possibles se démultiplie, le rendement du système s'accroît vertigineusement.

Une fois posée la situation conflictuelle en cause, Jancso fait s'engrener calmement ses chocs et contre-chocs, comme s'il regardait tout ce remue-ménage avec l'œil rond du volatile, tout se passant toujours comme si ni lui ni personne ne devait ni ne pouvait connaître leurs plus profondes causes. Nous ne voyons jamais que des résultantes qui semblent s'engendrer les unes les autres, dans un perpétuel mouvement qui ne semble pas avoir eu d'origine et semble ne jamais devoir s'arrêter, les effets étant aussi bien causes que les causes effets, de la même façon que les méchants peuvent être bons et les bons, méchants ; les vainqueurs, vaincus et les vaincus, vainqueurs ; les alliés, ennemis et les ennemis, alliés ; et le temps même semble s'être arrêté, tant le présent ressemble au passé et tant l'un et l'autre semblent devoir à l'infini engendrer le même type d'avenir. Bref, tout, tout le temps, est mis sur le même



Meszaros Marta : Marie (1969).

plan, ce que Dominique Noguez (Cahiers 205) formulait fort justement en disant que cette prédominance du répétitif sur le progressif était la marque d'une vision prédialectique ou même non-dialectique des choses. A ceci près qu'il faudrait aller encore plus loin et dire : d'une vision délibérément antidialectique des choses.

Nous avons donc là la plus précise, la plus située en même temps que la plus universelle des machines, et dont l'universalité vient du fait qu'une fois la figure de base posée et ses traits dénombrés, il entre dans le principe de sa combinatoire de pouvoir comme par changements de régime, s'appliquer à tous les autres régimes, justement, à tous autres fonctionnements (guerrier, policier, révolutionnaire) qui possèdent avec elle un minimum de traits communs.

Nous sommes en face de l'hiéroglyphe idéal de l'absurdité conflictuelle, quelque chose qui n'est pas sans parenté avec les impitoyables machines de Borowczyk — à propos duquel précisément on parlait récemment ici même de Kafka.

Il suffira dès lors de savoir que « Vents Brillants » prend pour motif le Mouvement des Collèges Populaires — dont il a été question au début de cette chronique (et pour avoir une vue chronologique des aventures de la jeunesse hongroise, il suffira donc de voir dans l'ordre « Vents Brillants », « Les Vertes années » et « L'Age des illusions »), pour qu'on saisisse de quoi il retourne : on devine tout de suite dans quel esprit et de quel œil Jancso va observer, à travers ce microcosme, la fermentation révolutionnaire, dans son euphorie ou son désenchantement, dans toute la gamme de ses actions et réactions, évolutions et contre-évolutions.

La différence ici, c'est que la danse de mort et le cercle infernal se transposent d'emblée dans le registre de la ronde enfantine (dont le film lui-même reprend la figure bouclée), avec aussi tout le côté chanté, fredonné ou clamé qu'implique nécessairement un tel jeu. C'est ainsi que dans ce film d'une heure et quart on chante à 25 reprises (ce qui fait une moyenne d'une fois toutes les trois minutes), et tous les chants révolutionnaires y passent, y compris le « Ça ira » français qui (pouvant très bien correspondre à ces « Ventes Brillants » que promet au peuple le chant révolutionnaire hongrois) devrait bien donner son titre français au film.

Si l'on passe maintenant à « Sirocco » (coproduction franco-hongroise, interprétée par Vlady Marina et Charrier Jacques, d'après un scénario que Jancso écrivit peu après les « Sans-espoir ») et si l'on sait qu'il s'agit d'un complot, nationaliste croate (précédant de peu l'assassinat d'Alexandre de Yougoslavie à Marseille), avec la figure centrale du faux-héros, ou faux-traître, à liquider, on comprendra tout de suite à combien de nationalismes et combien de complots cette prégnante matrice pourra s'accoupler.

Cependant qu'à Kecskemet (où Fejos Paul tenta de faire ses études et fonda une compagnie théâtrale) le tournage du film se terminait (et, ayant pénétré dans le champ neigeux de la caméra, je pus remarquer la rapidité des tournages Jancso : un plan par jour — durée 5 à 10 minutes —, la différence étant qu'ici l'Arriflex habituelle était remplacée par la petite Mitchell Reflex), cependant que se terminait ce tournage, « Vents Brillants » faisait sa sortie en Hongrie où il provoquait quelques ouragans.

Le film donna d'abord lieu à de grandes discussions (et l'une d'elles eut lieu à Kecskemet, avec un public où abondaient les anciens membres du Mouvement des Collèges Populaires, tous aujourd'hui hautes têtes du Parti, discussion qui fut très remarquable), mais bientôt, ceux qui refusaient de discuter entamèrent de violentes attaques écrites ou orales contre le film et un certain écrivain alla même jusqu'à déclencher une pétition demandant l'interdiction du film. Ces attaques provenaient évidemment de ce milieu qu'en Occident on appelle (pour exorciser quels complexes ?) les « conserteurs » ou la « droite », alors qu'en Hongrie on lui donne tout bonnement le nom « d'extrême gauche ». Quoi qu'il en soit, les puritains en question n'en sont pas à leurs premières attaques contre Jancso (dont « Rouges et Blancs » déplut fort en Russie), lequel est d'autant plus violemment mis en cause qu'il est désormais en Hongrie et à l'étranger celui qui jouit du plus grand prestige.

Mais il est bien normal que Jancso devienne leur première cible, lui qui tente d'exorciser (mettant de la plus imparable façon le plus de fers dans le plus de plaies possibles) toutes les hantises hongroises. Et Jancso est bien par-là celui qui, par excellence, prête le flanc, en même temps que (d'où le sentiment de fureur impuissante des assaillants) ses films sont les plus inexpugnables qui soient, étant, de par leur système propre, aptes à toutes les feintises possibles, toujours capables d'encaisser et de récupérer les coups sur un autre terrain que celui où on a voulu les porter.

Mais provoquer la fureur des démons, c'est toujours le risque que court l'exorciste. — Michel DELAHAYE.

(1) En ce qui concerne « Les Intraitables », de Kovacs Andras (cinéma direct — témoignage sur les avatars de la bureaucratie), voir article sur le direct de J.-L. Comolli dans le prochain numéro.

1

2



3



le cahier critique

1 Silence et cri (Jancso Miklos)
2 Freaks (Tod Browning)
3 L'Enfance nue (Maurice Pialat)

Le Pirée pour un homme

Z Film franco-algérien de Costa-Gavras. **Scénario :** Jorge Semprun et Costa-Gavras, d'après le roman de Vassili Vassilikos (Editions Gallimard). **Dialogue :** Jorge Semprun. **Images :** Raoul Coutard. **Interprétation :** Yves Montand (le député), Irène Papas (Hélène), Jean-Louis Trintignant (le juge), Jacques Perrin (le journaliste), François Périer (le procureur), Charles Denner (Manuel), Bernard Fresson (Matt), Jean Bouise (Pirou), Jean-Pierre Miquel (Pierre), Renato Salvatori (Yago), Marcel Bozzufi (Gaya), Julien Guiomar (le colonel), Pierre Dux (le général), Guy Mairesse (Dumas), George Géret (Nick), Magali Noël (la sœur de Nick), Clotilde Joano (Shoula), Maurice Baquet (le chauve), Jean Dasté (Colas), Gérard Darrieu (Baronne). **Production :** Reggane Films (Paris), O.N.C.I. (Alger). 1969. **Distribution :** Valoria.

« Certains passages sont destinés à prémunir le lecteur contre des erreurs graves, où il risquerait de tomber ; ces passages sont signalés en marge par le signe Z (« tournant dangereux ») ».
(Nicolas Bourbaki.)

La question ici en jeu étant d'importance, disons d'emblée : « Z » nous semble être aujourd'hui, un peu comme il y a quelques années « L'Insoumis », mais beaucoup plus gravement, le lieu — actif/passif, responsable/victime — d'un processus unique et massif d'imposture/**récupération.** Nous allons nous employer à débusquer ce processus à tous les stades et degrés de son opération : mécanisme, visée et fonction, lecture du film. Et puisque « Z », depuis quelques semaines, constitue l'objet de consommation le plus goûté à Paris, nous commencerons par la lecture qu'on en fait non seulement ici et là,, mais que très précisément et volontairement il **suscite.**

1) **Lecture.** Avec un unanimisme inconditionnel, toute la presse, de gauche à droite, a déclaré qu'elle tenait ce film pour le premier film politique français, qu'il lui apparaissait comme un modèle d'analyse des mécanismes de répression et de corruption tels qu'ils fonctionnent sous maint régime, qu'elle admirait en lui son parti pris « documentaire », sa force brute, son impact, son militantisme. A la lecture d'aussi patentes faussetés (nous montrerons en quoi), la question se pose d'une incompétence politique absolue chez ceux dont on serait en droit d'attendre une autre rigueur théorique, incompétence allant de pair avec celle, connue de longue date, qui prévaut dans leur approche des films **en général.** Nous comptons bien, dans un très prochain numéro des « Cahiers », étudier une bonne fois toute une lexicographie et une phraséologie « engagée », voire « révolutionnaire », dans ses rapports avec une approche des films d'un empirisme difficilement compatible. Etrange également nous semble, pour en revenir à « Z », la symétrie entre les applaudissements qu'il a suscités lors de sa présentation à la Commission de Censure, et l'accueil plus que chaleureux qu'il obtient (nous insistons sur ce mot) dans les salles du Quartier latin **comme** des Champs-Elysées. L'on doit questionner le fait curieux de cette unanimité, tenant à notre sens à l'aspect au plus haut point **rassurant** (et non militant) du film de Semprun / Costa-Gavras.

Nous fournirons nous-mêmes l'objection possible à cet argument, prenant très haut notre exemple : les films de Buñuel, depuis « Viridiana » surtout, mais parfois jusqu'à « L'Age d'Or », n'ont-ils pas faits l'objet eux aussi de tentatives de récupération de tous bords ? Des idéologies antagonistes ne s'y sont-elles pas reconnues ? Chrétiens et athées n'y ont-ils pas vu de quoi nourrir leurs certitudes ? Faut-il donc en déduire que les films de Buñuel sont dans une certaine mesure douteux ? Certes non. C'est que les croyants, quand ils s'en saisissent, ne parviennent à appuyer leur récupération que sur un système inconfortable et malhabile d'oppositions, d'antithèses réglées, système à la fois, lui, dubitatif en son parcours, douteux en ses conclusions : Buñuel serait blasphématoire **mais** profondément chrétien, **à la fois** Diable et Ange, athée **mais** peut-être bien croyant. De ce type de balançoire, dont est coutumier François Mauriac, on peut dire qu'il se contente d'alterner ainsi deux options pour privilégier en fin de compte celle qu'il fallait privilégier. C'est dire qu'à un moment au moins le doute, l'ambiguïté sont requis (disons, nous, qu'ils sont le ressort essentiel des films de Buñuel, en tant qu'il dispose des pièges **actifs** — qui enferment et non qui laissent s'enfoncer —, pièges de lecture suscitant les essais de récupération les plus contradictoires, les doutes, les inconforts, pour en fin de compte, par un retournement pervers procédant lui-même de la dialectique du film, démasquer et tuer les interprétations fallacieuses). Rien de tel dans « Z », dont on vante partout la clarté, l'unique degré de lecture, où ce mode de lecture, fourni et pratiqué, est le même **pour tous.** C'est alors qu'un tel film touche en ceux qui l'approuvent quelque chose qui dépasse leurs options politiques, quelque chose de plus profond, de moins « étroit », qui serait, eh oui, l' « humain », le « sens de la justice », « l'honnêteté constitutive de chaque homme ». Qu'il se situe donc sur le terrain des catégories **morales,** ce dont nous allons lui faire le plus violent reproche.

2) **La fonction.** L'idéologie petite bourgeoise, en œuvre ici tant dans l'opération du film que dans sa consommation, se reconnait toujours à ce qu'elle ignore les analyses concrètes de situations concrètes, l'étude objective des rapports sociaux, le démontage des mécanismes politiques (quand bien même elle se prévaut de les connaitre et dévoiler), au profit de seuls **critères moraux,** qui en constituent à la fois le substitut-fétiche et la censure. Rapporter le jeu des structures sociales, complexe, décentré, **sans tête,** au phénomène simple et privilégié d'une conscience, cela a toujours été le but des idéologies aveugles sur elles-mêmes, inconsciemment réactionnaires. Faire d'un homme la conscience réfléchissant en sa totalité, ressaisissant en son ensemble une réalité historique/politique, c'est ignorer que des rapports d'une telle complexité et massivité dépassent largement les phénomènes de sujet, de personne, qui en sont les effets, mais en tout cas jamais la référence, la cause ou le point d'ancrage. C'est une franche part de rigolade qui nous est fournie à la lecture d'articles parlant de « Z » comme d'un film qui pratique impitoyablement l'analyse politique d'un événement, alors qu'il y est clairement dit qu'il suffit d'un journaliste ingénieux et arriviste, de témoins gaffeurs et d'un procureur probe, incorruptible, pour conduire au tribunal des généraux et des Chefs de police. Nous retrouvons en ce point la mythologie à l'œuvre dans nombre de films américains, selon laquelle un Juste peut toujours résister à toutes les pressions, toutes les influences, dénouer toutes les intrigues de palais ou de commissariats. Mythologie procédant, en Amérique, d'une idéologie vaguement libérale, douteuse : celle aussi bien du shérif incorruptible (« High Noon »), du chef de police intransigeant (« The Big Heat »), du district attorney sans tache (« La Femme à abattre »). Ce que Costa-Gavras s'est au contraire bien gardé de montrer (il y eût fallu bien sûr moins de complaisance), c'est que l'action conjuguée du juge d'instruction et de quelques autres n'a été possible, lors de l'affaire Lambrakis, que parce que soutenue **massivement** par la population alertée (qu'avait bouleversée l'assassinat), la force sourde et effective d'un peuple vigilant. Ici, nous voyons bien quelques manifestants matraqués alors qu'ils dessinent la lettre Z sous les fenêtres de la veuve (épisode nostalgique), et cela, bien avant que l'enquête effective ne commence, et plus rien de ce peuple après. Mais bien sûr, il aurait fallu pour cela bouleverser en son principe même la conception du film, renoncer au statut privilégié du personnage-miroir, à l'identification au héros et à son symétrique inverse, l'exclusion de l'Autre, du « mauvais » (exclusion sentimentale, affective, non politique).

De même la fin du film masque-t-elle, en un raccourci révélateur, tout ce qui eut lieu entre le procès et la prise de

pouvoir par les Colonels. C'est-à-dire que deux choix sont possibles : soit on veut nous dire que dans un pays non soumis à un régime vraiment fasciste il est toujours possible de faire juger (sinon condamner) policiers et militaires (opération du type rassurant, que contredisent des films comme « Made in USA » ou « L'Amérique fait appel ») (1), soit on établit une causalité directe entre le procès Lambrakis et le putsch des Colonels, et la chose alors est un peu simpliste et courte. Car cet assassinat lui-même, et quelqu'importante qu'ait été sa fonction dans l'Histoire, n'a joué qu'un rôle parmi d'autres éléments dans l'installation du régime fasciste. Où sont donc passés la chute de Caramanlis, la menace des élections, les rapports avec la Couronne ? (2) Mais il fallait bien finir puisque ce qui précédait avait pris tant de temps. Mais quoi au juste, puisqu'enfin il faut bien en venir au film comme **spectacle.**

3) **Le film** Eh bien, spectacle justement. Une heure et demie du système le plus raccoleur, accrocheur, complaisant, tape-à-l'œil (et non pas exercice de style brillant s'ajoutant à une « réalité » qui, malgré ou grâce à lui, reste forte, mais informé par la façon même dont cette réalité est saisie, l'un l'autre se déterminant, l'un secrété par l'autre), forme déviée et dégradée de ce qui — toutes réserves idéologiques faites, voir plus haut — constituait quand même la force du cinéma américain (3). Recourant aux ficelles les plus grosses, aux trucs les plus éprouvés d'un cinéma désuet, et qu'on reste confondu de voir qualifié de « documentaire ». Dosage concerté d' « effets sûrs », comme on décrétait autrefois qu'il devait y en avoir tel nombre dans un film, et répartis de telle façon. Mots d'auteurs (nous y reviendrons, pour qu'on ne nous brandisse pas l'épouvantail du roman de base), moments-chocs (l'attentat en voiture contre Denner, et comment il est filmé), basse rigolade (Géret à l'hôpital avec sa glace sur la tête), grotesque rassurant (les accusés qui se trompent de porte). Ainsi, débonnairement, le partage, toujours axé sur l'humain, s'effectue-t-il entre des « mauvais » ridicules, débiles, pédérastes, qu'on fait jouer comme des personnages de bande dessinée de troisième ordre (voir les sursauts de Guiomar et Pierre Dux quand on leur notifie l'acte d'accusation), et les bons. Mais c'est, dira-t-on, que le film se veut militant, ne joue pas en nuances, pratique le manichéisme avec bonne humeur. Qu'on nous permette encore une référence indiscutable : il se trouve effectivement des bureaucrates guignolesques et des koulaks obèses et suants dans les films d'Eisenstein, mais intégrés à un cinéma à ce point abstrait que la formation de **types** (non de personnages) va dans le sens, est produite par le jeu (4) d'un discours ne se réclamant jamais d'une « réalité ». Rien de tel ici, où l'on joue et fait jouer la carte du « réalisme analytique », du « moral », de la psychologie, où le discours vire de tous bords, joue sur tous les tableaux, mange à tous les râteliers. Militant ? Comme peuvent l'être peut-être les spectacles de chansonniers, mais comme eux mystifiant : pour n'avoir pas défini un objet d'étude, ni les moyens de le produire.

Un mot encore Dans le roman, au moment où l'affaire commence à tourner mal pour lui, le général reçoit un coup de fil du journaliste, lui demandant si, comme Dreyfus, il va défendre son innocence. Sur quoi, furieux de cette comparaison, le général raccrochait brutalement sans **mot dire.** Dans le film de Semprun / Costa-Gavras, pris dans le mouvement de la scène, il répond : « Dreyfus était coupable ! » (rires et hourrahs dans la salle). **Tout** le film tient dans cette différence. Mais surgit alors l'objection que d'un mot il n'est pas lieu de faire une affaire... — Jean NARBONI.

(1) Et, plus encore, les événements réels auxquels ils se réfèrent.

(2) Sinon, pour cette dernière, dans un inepte gag de brouillage optique.

(3) Opposer à cela la déroute que fait subir — politiquement — au spectacle (convoqué d'abord sous toutes ses formes) la dernière demi-heure de « Pâtres du désordre » de Papatakis.

(4)Objection : le film ne dit jamais « Grèce », « Lambrakis »... il serait allégorique, abstrait. Est-ce à dire que l'abstraction consiste à appauvrir, amoindrir. Il nous parait, au contraire, qu'elle devrait être plus impitoyable dans la mise au jour des mécanismes et des lignes de force — ou alors, il faut, comme l'a montré Marx, parler de « bonnes » et de « mauvaises » abstractions. « Z » en est une mauvaise.

Au hasard Pialat

L'ENFANCE NUE Film français de Maurice Pialat. **Scénario, dialogue** et **adaptation** : Maurice Pialat. **Images** : Claude Beausoleil. **Cameraman** : Oleg Tourjanski. **Son** : Henri Moline. **Assistant** : Denis Epstein. **Interprétation** : Michel Tarrazon (François), Marie-Louise Thierry (Mme Minguet), René Thierry (M. Minguet), Marie Marc (Mémé), Henri Puff (Raoul), et Linda Gutemberg, Raoul Billery, Pierrette Deplanque, Maurice Coussoneau. **Production** : Parc Films - Films du Carrosse - Renn Productions - Parafrance Films, 1968. **Distribution** : Parafrance Films. **Durée** : 1 h 30 mn.

1) « L'Enfance nue » est un de ces films modernes, très rares, qui, à force de refuser les pouvoirs plus que jamais affirmés du montage, d'une certaine idée fixe du montage arrêtée par une foi absolue en la toute-puissance d'attraction syntagmatique des images, à force de renier les pouvoirs du cinématographe au profit d'une exploration (bornée diront certains), image après image, des pouvoirs révélateurs du seul « cinéma », de la prise de vue immobile, pas même distanciée, mais jamais complice, finissent par poser (complètement en creux, mais avec une violence extrême) le problème d'un montage-au-hasard (de la vie plus que du tournage, ce qui est singulièrement neuf) qui n'a plus rien de « discursif », pas grand-chose non plus de « narratif », et certainement rien d' « existentiel » (surtout pas dans les scènes tournées en champ-contrechamp), qui doit donc bien tirer son pouvoir de quelque chose d'autre que ces « courants » d'induction, de déduction (ou de séduction) cinématographique dont on aimerait qu'ils soient enfin, à jamais, coupés.

2) Les pouvoirs révélateurs de la prise de vue, nous savons de quoi ils procèdent : du pouvoir (du défaut), qui, assurément, ne risque pas, avec Pialat, d'être récupéré par l'esthétisme actuel, qu'a le cinéma de nous livrer de la plus familière quotidienneté une image fantastique complètement déconnotée de cette quotidienneté, dont la charge affective n'est plus présente que par son absence : on pense ici à Bresson, mais pour s'apercevoir aussitôt que Pialat procède tout autrement que lui. Car alors que Bresson mise sur la présence de cette absence (esthétiquement renforcée par la neutralité des gestes, des regards, des voix) pour créer un rapport signifiant et émotionnel entre des images dont il sait, ou dont il escompte que, malgré et grâce à leur neutralité, le spectateur les recevra finalement comme des messages fortement connotés, Pialat fait comme si (mais ce faire comme si n'est pas chez lui une ruse) le spectateur les recevait d'emblée comme des images « naturelles » normalement connotées ; et refusant de faire de la connotation possible ou occulte de ses images le nœud de son montage (comme le fait Bresson), il la laisse jusqu'au bout en creux, jusqu'à la limite de l'insoutenable : si la scène de la confrontation, en champ-contrechamp, des deux enfants et des parents nourriciers est plus (et moins) que bouleversante, c'est que le cinéma et le cinématographe y sont amenés à révéler une puissance de neutralisation, de déracinement, d'aberration tellement scandaleuse qu'elle oblige (mais seulement après coup, hors du film, et non, comme chez Bresson, pendant ou au terme du procès de sa lecture) le spectateur, affolé d'être mené, sans d'ailleurs la moindre violence, si loin du point de vue du sens, à poser, avec l'aide de ces quelques pauvres indices que le cinéaste lui offre dans toute leur incertitude et leur ambiguïté, le

sens, c'est-à-dire la communication, l'amour entre ces êtres (puisqu'enfin il s'agit d'un des rares grands films d'amour) comme nécessairement possibles, au-delà de la fiction, du film.

3) Alors que, chez Bresson, la question du sens est posée et résolue esthétiquement à l'intérieur du film (sur le plan sémantique, la déchirure de l'énoncé, le décalage de la lecture de l'image connotée et dénotée, la récupération, inévitablement retardée au cinéma, de la connotation, au-delà de cette déchirure ; les retards de la signification, n'étant finalement utilisés par lui presque toujours — admirablement d'ailleurs — que comme des ruses destinées à les effacer et à les combler), le cinéma de Pialat ne cherche pas à masquer qu'il n'est rien d'autre que le négatif de la vie, que les signes qu'il nous propose ne sont jamais que les indices (négatifs) du sens, des sens de la vie.

Cinéma délibérément non-suturé, béant (on songe à Mizoguchi, dans ses plus beaux moments), qui ne cesse de crier sa vacuité, non récupérable par les sémanticiens parce que ce qu'il dit silencieusement, mais qu'il n'est pas possible de ne pas entendre, n'est pas leur affaire.

Cinématographie vraiment hasardeuse qui défait l'objet cinématographique à mesure qu'il se construit, en creusant entre chaque plan un vide que l'imaginaire du spectateur n'est jamais autorisé à combler, et qui, par là, lui suggère (lui impose), au-delà, la question d'un sens possible, infiniment hasardeux et nécessaire parce qu'autrement la vie ne serait pas possible, qu'un tel cinéma a seul, et **seulement,** le pouvoir et le droit de poser : car tout supplément de signification cinématographique, tout mouvement de caméra, tout arrangement syntagmatique qui dispenserait plus qu'un minimum de clarté narrative compromettrait irrémédiablement sa pure négativité.

Jean-Pierre OUDART.

Ecrit sur du vent

CSEND ES KIALTAS (Silence et cri). Film hongrois en ultrascope de Miklos Jancso. **Scénario :** Gyula Hernadi et Miklos Jancso. **Images :** Janos Kende. **Interprétation :** Andras Kozak (Istvan), Zoltan Latinovits (Kémeri), Joszef Madaras (paysan), Mari Törocsik (sa femme), Andrea Drahota (sa belle-sœur). **Production :** Studio IV de Mafilm (Budapest). **Distribution :** Cinéastes Associés. **Durée :** 1 h 20 mn.

Par son refus de la profondeur, de toute psychologie, des références, de l'explication, ce film dans son déroulement résiste au parce que, puisqu'il n'y a rien, qu'il ne se passe rien. Film de surface, lisse et plat comme la plaine grise ou les dunes blanches, qui s'offre dans sa seule littéralité, n'existe que par elle.

Un assassinat sur lequel on ne sait rien et sur lequel très vite on devine que l'on n'apprendra rien, impose le film comme spectacle de l'extériorité. Nulle effraction de la part de la caméra qui se contente d'être là, de regarder dans une ferme les allées et venues de quelques paysans surveillés par les forces de l'ordre. Nulle fissure chez les fermiers ou les soldats par où se déverseraient soudain sentiments, sensations, d'où s'échapperait enfin une intériorité qui s'instituerait comme sens. L'écriture de Jancso se veut objectale, se fait anthologie de gestes, de mouvements : l'homme n'existe pas au-delà de sa seule présence, de son apparence. La caméra se suffit alors à soi-même, privilégie un ordre unique, le sien : la vue. Elle se contente d'enregistrer ce qui s'offre : une suite de mouvements, de déplacements de personnages dans une cour de ferme vide et isolée qui se constitue presque comme seul espace, véritable échiquier sur lequel vont et viennent les pièces du jeu. Jamais de champ en profondeur risquant de faire surgir valeur ou sens (mur nu de la ferme à l'intérieur comme à l'extérieur, cour où pas même ne traînent une charrette abandonnée, un objet familier, réconfortant, auquel s'accrocher, accordant à la réalité un fonds d'existence qui donnerait aux êtres une dimension ne serait-ce que quotidienne). En conséquence, jamais d'arrêt sur un objet (cf., à l'opposé, Hitchcock, chez qui l'insistance sur l'objet se veut troublante, inquiétante, ou encore Welles pour qui l'objet se charge de symboles) : refus par exemple d'approcher le verre où se verse le poison mais plan au contraire qui saisit le geste, la main qui le verse, le visage penché sur le compte-goutte. Jamais de regard surpris par la caméra. Jamais d'insolite, de temps de réflexion, de heurt entre l'homme et l'objet, entre l'homme et l'opacité du réel. Mais un espace vide sans dimension, sans appui, où s'effondrent toute hiérarchie, tout contact. Nul repère donc dans cette vacuité. Seuls, les mouvements des personnages sous-tendent, conditionnent chaque plan (abandon d'un personnage, reprise d'un autre lorsque ce dernier arrive dans le champ de la caméra). Et tout naturellement une constante prise de vue pour ainsi dire horizontale, à hauteur d'homme, au niveau du sol.

Il ne s'agit que d'un ballet, aux règles, aux rites et aux conventions reconnus et acceptés, d'une structure de faits et gestes. Et l'analyse structurale — épure de la forme et du sens — correspond à l'essence même du film, structurelle. Gestes donc amputés de raison, coupés de la chaîne des causes ; actes qui sont leur propre cause parce qu'il faut faire quelque chose, avoir une contenance, recueillis dans le silence au même titre que le craquement des bottes, le grincement des charrettes, les caquettements des poules, les aboiements des chiens ou de rares monosyllabes. Dans cette nudité, à travers une dialectique de bourreaux-victimes toujours désinvestie de sous-entendus, seulement enregistrée (saut de grenouille : fermier endimanché, de planton au centre de la cour ; dénudement des femmes, etc.), s'affirme peu à peu l'impuissance de ces êtres en présence : frôlements de visages, approches ébauchées, protection passive, tournoiement des personnages — de la caméra qui les suit — comme si, incapables d'ouvrir une voie les conduisant vers autre chose, ils s'aimantaient mutuellement dans un champ clos défini.

Qu'il s'agisse d'une adhésion humiliante (le fermier peureux) à une répression dérisoire et irréelle, ou d'une acceptation qui revendique sa dignité (femmes qui s'offrent — font semblant — avec ostentation à d'autres amants que ceux qui leur sont imposés) ou d'un refus qui s'exprime dans une révolte désincarnée et passive par des gestes vains d'enfant rebelle, ou tout simplement de la mort — mais les assassinats ou les empoisonnements ne prennent même pas valeur d'événements, sont désagrégations et non faits — le dialogue ne se fait pas, la situation reste statique. On se trouve devant un état de fait, immuable, donné une fois pour toutes. On ne s'étonne plus alors de ce qui semble théâtre aux règles établies, jouées dans la solitude (pas de contacts qui ne soit d'humiliation froide et distante entre les uns et les autres) mais aussi dans la compromission et une complicité négative (compatriotes d'un même village). Monde intimiste sans intimité.

Peu à peu, le parti pris de non référence historique (le silence, étant toujours signifiant, soulève le problème de la censure hongroise, mais peut-être aussi celui de l'auto-censure de son auteur) à l'intérieur de l'œuvre — postulat qui ne peut et ne doit se justifier que par et à travers elle — affirme sa nécessité. Cette absence de sens soudain se fait sens. Le non dire se fait dire par son silence. C'est parce que l'histoire ne s'est pas faite qu'on ne peut en parler, c'est parce qu'elle continue à ne pas se faire que les personnages deviennent théâtraux, gratuits, et portent en eux la nécessité de l'esthétisme, si bien que l'opposition des noirs et blancs, artificielle en apparence, devient inhérente à la situation des personnages. Ces délégués d'une histoire absente ne sont pas vrais ou faux, ils existent sans être. Univers spatial d'un temps aboli. A ce degré zéro du temps, il ne peut y avoir de place pour la tragédie, c'est-à-dire qu'aucune corruption ni dégradation ne se forment ni ne se développent à l'intérieur de

rapports qui d'ailleurs ne s'instaurent pas mais sont effleurements. C'est encore une fois de l'absence même de tragédie que le tragique absent des personnages se fait présent au spectateur. Il n'est pas de plan qui ne laisse entrevoir la plaine, l'espace, liberté présente offerte : les ordres seront-ils donc toujours accomplis ? N'y aura-t-il pas un seul paysan pour se sauver ? Cet appel de la plaine entendu du spectateur mais non du paysan souligne mieux que n'importe quel commentaire son aliénation. Le spectateur conscient assume peu à peu le tragique d'une situation subie par des personnages qui, eux, ne sont pas tragiques. A nouveau, c'est le silence qui dénonce l'oppression exercée sur la parole et l'oppression apparemment extérieure prend d'elle-même la dimension d'une oppression intérieure.

Cependant, tout part de l'histoire et tout y revient, bien que les personnages n'aillent pas vers la présence de l'histoire. Ce film ouvre en effet le registre du « comme si », mais la référence de ce « comme si » ne nous est donnée qu'avant le film et après lui. Cet événement insignifiant — la révolte effective qui se solde par un nouveau meurtre, mais cette fois dirigé contre l'ordre — cette chute finale qu'aucun drame objectif ne prépare, renvoie finalement le film à l'Histoire. Evénement qui arrive par accident mais se confond avec elle. Cet arrêt brusque de la caméra (le seul), sur le dernier assassinat, le fixe, le renvoie au générique, aux documents témoins de l'histoire, à l'histoire qui se continue. Entre le prologue et l'épilogue, il s'est comme installé une béance de l'histoire, une absence de temps, une blancheur.

Blancheur de l'acte, blancheur de la dune, de la brume, blancheur de l'écriture, le sens nait davantage du silence que du cri, davantage de l'absence que de la présence, davantage du vide que du plein, et ne doit et ne peut que passer par le silence pour se faire cri. Univers non nommé de l'inquiétante étrangeté, du malaise, du dépaysement, univers où il n'y a même plus la présence de l'absurde, la quête d'un sens qui se déroberait constamment à la recherche.

Geneviève REINACH.

Humain, trop humain

FREAKS (La Monstrueuse Parade). Film américain de Tod Browning. **Scénario :** Willis Goldbeck, Leon Gordon d'après l'histoire « Spurs » de Tod Browning. **Dialogues :** Al Boasberg. **Images :** Merrit B. Gerstad. **Décors :** Cedric Gibbons. **Montage :** Basil Wrangell. **Interprétation :** Leila Hyams (Venus), Wallace Ford (Phroso), Olga Baclanova (Cleopatra), Henry Victor (Hercules), Johnny Eck (Half Boy), Daisy et Violet Hilton (Les Sœurs siamoises), Harry Earles (Hans), Daisy Earles (Frieda), Rosa Dione (Madame Tetrallini), Schiltze (Schiltze), Randion (Le torse vivant), Roscoe Ates (Roscoe), Angelo Rossito (Angelino), Josephine Joseph (Josephine Joseph), Frances O'Connor (Fille sans bras), Peter Robinson (Le squelette humain), Olga Roderick (La femme à barbe), Koo Koo (Koo Koo), Maritha Morris (La femme sans bras), Zip et Pip (Pinheads), Elizabeth Green (Bird Girl), Edward Brophy et Matt Mac Hugh (Rollo Brothers). **Production :** Metro-Goldwyn-Mayer. **Distribution :** Galba Films. **Année de réalisation :** 1932.

1) « Freaks » s'ouvre sur l'un des regards les plus lourds de conséquences de l'histoire du cinéma, celui de la trapéziste Cléopâtre à Hans, le nain, qui converse avec sa fiancée Frieda.

Regard par lequel un rapport érotique est introduit, et une relation entre les deux « espèces » humaines signifiée, qui trace les deux registres sur lesquels va s'organiser le film, entre lesquels l'articulation se fera d'emblée sous le signe de l'ambiguïté : car l'érotisme sera ce par quoi la ressemblance, la différence, l'opposition et la complémentarité possible entre les deux espèces seront affirmées et niées, exaspérées et secrètement annulées.

Double thème donc de l'espèce (Homme-Monstre) et du genre (masculin-féminin) sur lequel seront tissées les variations presque abstraites du film, qui est d'abord méditation à la fois brillante et tortueuse sur l'idée de monstruosité.

Si la monstruosité peut constituer une espèce est la question qu'à la fois le film pose et dérobe, par un premier paradoxe résultant du choix qu'a fait Browning d'un échantillonnage de monstres si varié, pourrait-on dire, qu'il exclut l'idée d'espèce (ce qui inquiète et rassure le spectateur, tout à la fois...). Entre la tentation extrême de la ravaler au rang d'une animalité innocente (la ronde dans le bois, au début), de la poser comme une espèce naturelle, ou surnaturelle, animée d'un pouvoir maléfique, comme à la fin, et le désir d'en faire une sorte d'espèce culturelle, avec toute l'ambiguïté que le terme implique (en considérant les monstres tantôt comme un véritable groupe avec ses règles, ses lois, tantôt comme une sous-humanité débile qu'il convient de protéger : « ce sont presque tous des enfants », déclare leur « mère », la directrice du groupe, comme une humanité dont la proximité devrait autoriser l'alliance sexuelle, ou dont la distance extrême qui la ferait reculer aux confins de la nature, l'interdirait) Browning hésite, brouille les cartes à plaisir : feignant de donner comme preuve de l'humanité de ces créatures leur « sensibilité », lorsque c'est elle, présentée de manière extrêmement trouble (scènes avec les sœurs siamoises qui se communiquent leurs émois sexuels) qui les animalise (mais aussi les érotise) le plus, et qui les fait finalement accéder à une sorte de surnature au sein de laquelle les influx se transmettent, par le jeu d'un ordre invisible, à l'univers entier (l'orage final) ; soulignant leurs difformités, leurs manques, pour mieux mettre en valeur leur capacité purement humaine d'en jouer, par le bricolage corporel le plus ingénieux...

2) A mesure que le film progresse, la frontière du monstrueux, de l'anormal s'efface, se rétracte... Les distances s'abolissent, s'exaspèrent. Les positions s'inversent : la monstruosité s'humanise, l'humanité s'animalise, et cède à l'attrait du fantastique.

Des trois personnages auxquels leur nom même (Cléopâtre, Hercule, Vénus) semble garantir une position de surhumanité, le premier régressera jusqu'à une animalité monstrueuse, le second deviendra une bête animée d'une fureur criminelle. Les autres subissent aussi, visiblement, la tentation du merveilleux et du monstrueux, comme Froso, le clown, qui escamote sa tête en répétant son numéro, ce que lui reproche d'ailleurs Vénus (reproche que nous interprétons d'abord comme un manque de tact envers les monstres, dont nous comprendrons ensuite qu'il exprimait l'intuition qu'il ne fallait pas s'écarter des normes strictes de l'humanité ; Vénus, si « humaine » envers les monstres étant en fait la seule qui sache la nécessité de garder une distance quasi sacrée par rapport au monstrueux, et même au simple merveilleux, au trucage : son irritation au sujet de la baignoire sans fond de Froso — la seule transgression, très importante, qu'elle se permet et permet à Froso, étant ce baiser « nouveau » qui la garde de tomber dans la tentation d'un érotisme délibérément inhumain à laquelle sa rivale succombe en pensée).

Ils contractent des alliances aberrantes (comme Roscoe, que son bégaiement caricatural fait participer de la nature plus que de la culture, et que son costume de scène féminin précipite, aux côtés de l'androgyne et de la femme à barbe, dans l'anormal), leurs rapports, au départ, se trouvant pris dans le jeu d'une triangulation qui les pervertit (Hans, Frieda et Cléopâtre ; Cléopâtre, Hercule et Hans), qui s'impose rapidement comme une structure obsessionnelle qui, comme dans les films les plus étagés de Lang (« Moonfleet »), a pour fonction de réaliser par le biais de la sexualité une multitude de passages, de médiations entre deux mondes opposés, avant la déchirure finale. Il est impossible, à propos de Cléopâtre, de ne pas évoquer le personnage de Mélanie (et la construction des « Oiseaux ») : comme Mélanie, c'est une femme volage qui se joue de l'autre sexe et qui flirte avec un autre monde ; qui, d'emblée, contrevient, à l'intérieur

de l'humanité ordinaire, aux règles de la sexualité, et, en contractant avec un nain (fût-ce par un regard) une alliance contre nature, à l'ordre même de l'univers, qui veut que les espèces s'unissent entre elles (la définition de la monstruosité, à l'intérieur de ce récit mythique, se faisant en fait secrètement en termes de nature, puis de surnaturel). C'est pourquoi, d'une position de surhumanité (dénoncée comme telle dès le départ) qui maintenait une distance extrême entre elle et les créatures monstrueuses, elle descend, pour avoir minimisé leur altérité sans savoir qu'elle compromettait ainsi sa propre différence (allant, dans la scène parodique du repas nuptial, jusqu'à accepter, au milieu de la piste, de faire la bête), jusqu'à celle d'une sous-humanité fantastique. Ce qu'Hitchcock ne se permettra plus que de suggérer (la transformation de Mélanie en oiseau, après la scène du grenier, lorsque ses bras battent comme des ailes) se réalise dans « Freaks » : l'héroïne devient un monstre.

3) Le malaise naît de ce que, l'idée de monstruosité étant initialement posée, Browning joue, très ironiquement, à effacer ses critères à mesure qu'il les introduit, ou mieux, à montrer leur valeur lorsqu'il est trop tard, lorsque le spectateur les a refusés par scrupule « humaniste », lorsque le cinéaste a réussi à rendre la promiscuité des monstres et de l'humanité raisonnable : il faut qu'arrive la fin du film pour que le premier clin d'œil de Cléopâtre au nain devienne la transgression qu'il ne fallait pas commettre, pour que sa conduite envers Hans apparaisse comme un crime, non contre l'humanité, mais contre l'ordre de l'univers ; pour que ces créatures, qui nous apparaissaient sous un jour plus humain à mesure que les hommes devenaient plus inhumains, deviennent ces horribles choses qui rampent dans la boue ; pour que la « loi des monstres » devienne le signe, non de leur humanité, mais de leur diabolicité, par une nouvelle inversion, radicale cette fois, des propositions, au terme de laquelle les subtiles variations que Browning exécutait, en se jouant de l'idée et en composant avec elle, s'effacent pour faire place à la qualité qu'elles prétendaient masquer. La subtilité du film tient à un perpétuel déplacement du point de vue sur la monstruosité : objet invisible, pure absence (donc pure idée), puis objet trop visible (Cléopâtre métamorphosée) ; placée par le regard de l'héroïne dans la perspective de la sexualité, posée comme un objet érotique possible (avant que ne soit tranché le problème de sa nature, avant que ne soit affirmée sa radicale altérité, la faute inévitable de Cléopâtre étant d'avoir posé sans le savoir la contradiction du film, d'avoir exaspéré une distance naturelle en esquissant un rapprochement sexuel, et permis le jeu d'une différence sexuelle qu'autorisait seule une ressemblance naturelle), que son érotisme rapproche, distancie, jusqu'au vertige, jusqu'à la scène nocturne, la scène du viol monstrueux (« Les Oiseaux »), où toute distance et toute différence s'abolit entre l'héroïne et les monstres, mais où la monstruosité, cependant, triomphe de manière si excessive sur l'humanité (excès faisant écho à la proposition initiale de la surhumanité de Cléopâtre) qu'elle se condamne elle-même, en détruisant celle dont elle n'est en fait que l'image inversée.

4) La vision de la « reine des monstres » (attendue depuis le début du film), après que l'idée de monstruosité aura sauvagement rétabli ses droits, rejettera finalement la monstruosité dans le magasin des accessoires mythologiques, des trucages de cinéma, brusquement déchargée de tout potentiel d'inquiétude, idée morte.

C'est que, brusquement privée de sa connotation érotique, déchargée du pouvoir de fascination érotique qu'elle recélait, et dont elle se soutenait depuis le début du film, la monstruosité, mise au musée, cesse en fait d'être radicalement autre, cesse d'être ce qui, dans les rapports érotiques de ces personnages et de ces créatures, voilait et révélait en chacun l'Autre, par delà l'autre espèce et l'autre sexe.

La relation de Cléopâtre avec le nain était une relation de miroir : le nain lui renvoyait son image inversée. Le trésor qu'elle avait tenté de lui dérober (trésor caché qui représentait, inversée, sa parure habituelle de bijoux), le trésor interdit qu'elle avait osé rêver atteindre (comme pour briller d'un unique éclat) de l'autre côté du miroir que la monstruosité lui tendait, c'était l'Autre dans son altérité absolue : tentation sans retour dont le châtiment sera qu'elle deviendra elle-même une créature autre, mais dépossédée cette fois de sa propre altérité (privée donc de son érotisme), d'une monstruosité devenue simple objet, pure apparence, et rien d'autre (de même que, vivante, elle n'avait été que l'apparence du brillant — Hitchcock sera plus troublant : jamais Mélanie ne sera si belle, si attirante que lacérée par les oiseaux, femme et oiseau).

Ainsi, la monstruosité, objectivée, cessera finalement d'être le miroir noir qui était tendu aux héros, dans la scène d'une extrême beauté (dont l'équation résume le propos et la construction paradoxale du film qui, par le biais de la monstruosité ne vise en fait que la sexualité ; et tente ainsi de signifier le rapport scandaleux du même et de l'autre, et l'altérité radicale de l'Autre) où le baiser d'Hercule et Cléopâtre est contemplé par l'androgyne : couple humain disjoint par le regard du monstre qui le résume, l'un et l'autre objet du désir d'une créature qui est elle-même et autre, contemplant dans l'image que lui présente cet autre lui-même sa propre ressemblance et sa vertigineuse altérité. — Jean-Pierre OUDART.

SOLANAS

(suite de la page 44) s'institutionnaliser démocratiquement et le met en crise, il n'a pas la force de le mettre en déroute et de le vaincre. Et ce mouvement comporte en son sein plusieurs tendances idéologiques...

Tout d'abord il y a un manque absolu d'information sur ce qu'est le péronisme, dans les pays européens et dans les autres pays d'Amérique Latine. L'information manque à ce sujet et même l'analyse et l'information qu'il y a eu sous le péronisme, entre 1945 et 1955, ne sont pas concluantes, car c'était une information complètement déformée. On a appliqué le schéma du fascisme, du nazisme à un pays en phase de libération coloniale ; ce schéma idéologique a été facilité par les monopoles impérialistes, par le monopole capitaliste de l'information, ou par les partis socialistes et communistes staliniens des social-démocraties. Cette analyse n'a jamais tenu compte des problèmes de la question nationale, de la question coloniale, et de la problématique du pays opprimé par rapport à la problématique du pays oppresseur. Ni de la problématique ni de la signification du nationalisme en tant qu'expression de résistance des peuples en processus de libération anticoloniale. Pour ce qui touche ce qu'on entend par nationalisme dans des pays développés en phase d'expansion impérialiste — c'est le problème des U.S.A. aujourd'hui, hier du nazisme —, je vais m'étendre un peu plus sur ce thème, sinon l'analyse resterait partielle, vu le manque de connaissance et d'information qui existe sur ces problèmes. Il est nécessaire de réévaluer la signification des termes parce qu'il y a beaucoup de mots qui n'ont plus le même sens, qui n'ont plus une signification identique, isolés de leur contexte historique immédiat, privés de la charge que comporte chacun d'eux. Par exemple, les mots liberté, justice, démocratie, dans n'importe quel pays du Tiers Monde. Disons que ces trois mots de la Révolution française sont trois mots au nom desquels les bourgeoisies natives néo-coloniales ont toujours opprimé nos peuples. De la même manière que le terme nationalisme a un sens différent s'il s'agit du nationalisme des pays oppresseurs, ou s'il s'agit du nationalisme des pays opprimés : le vieux nationalisme anticolonial de la guerre d'indépendance dans nos pays, le nationalisme de Simon Bolivar, le nationalisme de San Martin, de Sucre, est un nationalisme anticolonialiste. De même pour le terme marxisme : dans

beaucoup de pays d'Amérique Latine, avant la révolution cubaine, et surtout pour les masses, il ne signifiait pas la même chose, pas grand-chose. Pas exactement, d'ailleurs, le marxisme, mais plutôt, dans un pays comme l'Argentine, le parti communiste, le parti socialiste, qui avaient trahi plusieurs fois le mouvement populaire, la libération nationale argentine. Nous sommes donc devant **un processus de revalorisation des termes.** De même que nous soutenons que le marxisme commence à se revendiquer à partir de la révolution cubaine, pour les masses latino-américaines, que là naît pour la première fois un marxisme opératoire latino-américain qui part de l'idiosyncrasie des nécessités de la révolution latino-américaine, et commence à s'incarner dans des secteurs chaque fois plus amples de la population. Lénine disait déjà à la IIe Internationale que celui qui s'oppose au nationalisme des pays opprimés appuie le nationalisme des pays oppresseurs. Et ce problème de pays colonial et de pays oppresseur n'a pas toujours été bien compris par les grands théoriciens du marxisme. Marx fait probablement une évalutation complètement fausse de la présence de l'impérialisme anglais en Inde il y a cent ans. Marx croit que la présence de l'impérialisme anglais en Inde est un facteur de civilisation. De même se produit une autre équivoque semblable pour ce qui concerne la lutte entre les U.S.A. et le Mexique. Disons aussi que le nazisme, les peuples coloniaux du Tiers Monde l'ont vécu depuis leur existence, depuis leur conquête. Les peuples coloniaux ont été massacrés pendant des siècles par les pays oppresseurs. Quand on présente à un Congolais, à un natif de l'Amérique Latine, à un Asiatique, la monstruosité du nazisme, je ne crois pas que ça signifie grand-chose parce que les peuples coloniaux ont vécu le nazisme à travers l'impérialisme français, à travers l'impérialisme anglais, à travers l'impérialisme hollandais et aussi l'impérialisme américain. C'est ce qu'est en train de vivre le peuple du Vietnam. Je vais donner un exemple. Le parti communiste argentin, en 1945, implanté en Argentine, pays totalement colonisé par l'impérialisme britannique, avec un gouvernement oligarchique et toute l'économie du pays aux mains de cet impérialisme, définissait le phénomème politique argentin au travers des termes de la contradiction mondiale, une contradiction interne entre la démocratie et le nazisme. On pensait que le monde allait vers la coexistence et que les U.S.A. et l'Union Soviétique allaient libérer toutes les colonies du monde. C'était l'époque des accords de Yalta. Or la contradiction réelle argentine est une contradiction entre libération nationale anticoloniale et oppression coloniale sur le pays. Et ce programme que présentait en 1945 le parti communiste était annoncé par un groupe porte-parole, l'Union Démocratique, elle-même soutenue par l'ambassadeur américain Braden.

Marcorelles Pourtant j'ai entendu de sérieures réserves formulées sur Peron et votre présentation du péronisme par les Brésiliens, réserves suscitées en partie par le souvenir de l'expérience Vargas au Brésil. Moi je n'ai pas l'expérience historique voulue. Je voudrais préciser une chose : ce qui me paraît important dans le film, ce n'est pas tellement la thèse — qui est intéressante —, mais c'est la documentation de la thèse. Et ce qui m'intéresse encore plus c'est de savoir si au départ il y a une thèse très précise qui disait absolument : le péronisme en tant qu'expérience de masses doit être poursuivi, renouvelé et utilisé au service d'une révolution, ou bien si c'est a posteriori, ou plutôt au cours du travail, que l'idée-force du film, c'est-à-dire la récupération d'un mouvement de masse, s'est imposée ?

Solanas Je ne connais aucun des fondements de la critique brésilienne à l'égard de notre film, surtout pour ce qui concerne la valorisation que nous avons faite du péronisme. Evidemment c'est le manque de connaissances générales, pas seulement des Brésiliens, sur ce qu'a été et ce qu'est le péronisme en Argentine qui trouble non seulement les Brésiliens mais aussi une grande partie des intellectuels latino-américains. Il y a à l'extrême, par exemple, la surprise que cause notre analyse en Europe, voire l'horreur, et je le dis en m'amusant passablement, de la part d'intellectuels espagnols, cinéastes ou critiques. Tel ce critique qui écrit dans la revue espagnole « Nuestro Cine » en nous adressant une série d'insultes et en nous taxant de malhonnêteté. Un autre exemple : quand nous avons été au Festival de Pesaro, il y avait des gens qui n'ont même pas été capables de participer au débat, alors que nous, nous aurions aimé discuter avec eux ces thèmes. Ces gens évidemment ne comprennent rien. Disons que pour ce qui est des réactions provoquées par notre interprétation du péronisme, il y a toute une gamme qui va des réserves réelles par incompréhension jusqu'à des attitudes franchement hostiles et en plus, parfois, malhonnêtes.

Mais, pour revenir à votre question sur l'interprétation des Brésiliens, qui font une analogie entre Vargas et Peron, je n'ai pas l'information et l'expérience voulues sur le problème Vargas, comme peut l'avoir un Brésilien. C'est hélas une vérité que nous autres, intellectuels latino-américains, nous avons une plus grande connaissance des phénomènes politiques et idéologiques européens ou des autres continents que de ceux de nos propres pays. Je voudrais simplement dire la chose suivante : devant l'incapacité de la gauche traditionnelle à prendre la tête de la force réelle de libération, la force des Noirs, des Indiens, des métis, des prolétaires, nous avons dû en Amérique Latine recourir à des mouvements nationaux et populaires, des mouvements polyclassistes avec une grande base de masse, en alliance avec des secteurs de la bourgeoisie nationale. Mouvements typiques du Tiers Monde, mouvements de masse du Tiers Monde, anticoloniaux, de libération nationale. Ce phénomène des mouvements nationaux et populaires qui passe par la révolution mexicaine, par l'hirigoyenisme en Argentine en 1916, par le péronisme en 45, par Vargas quelques années avant, par Arbenz au Guatémala, n'a pas été analysé assez sérieusement. Je vais expliciter ce que nous soutenons. Comment expliquer la surprise considérable qu'a provoquée notre présentation du péronisme ? Nous avons constaté que beaucoup de gens n'ont rien compris aux aspects critiques et aux thèses que nous avons formulés... Le seul fait de considérer comme fasciste un mouvement nationaliste constitue une erreur énorme autant dans le cas de Peron que dans le cas des autres leaders nationaux populaires en Amérique Latine, et comme je l'ai dit, c'est la transplantation du schéma de la gauche européenne, en fonction de ce qu'a été l'expression impérialiste de classe des pays européens en face du fascisme et du nazisme. Je crois qu'on se trompe complètement. Ceci ne veut pas dire que ces mouvements nationaux et populaires, mêlés d'éléments nationaux bourgeois, n'ont pas eu aussi des caractéristiques antilibérales, antidémocratiques, ou que certains d'entre eux n'ont pas été influencés politiquement par le fascisme. Mais une partie de ces mouvements nationaux populaires avait pour principal but de lutter contre l'impérialisme britannique ou américain, ennemis de l'Allemagne nazie ou du fascisme. Le phénomène est complexe. Nous montrons un phénomène historique et un phénomène au niveau des individus. Les mouvements nationaux et populaires en Amérique Latine comme dans le Tiers Monde ont aussi été l'expression des contradictions propres de nos sociétés, mouvements confus, hétérodoxes, contradictoires, avec une idéologie polyclassiste nationale bourgeoise. Nous, nous ne disons pas que le péronisme de 45 a été un mouvement socialiste ou marxiste-léniniste, mais le fait est qu'il n'a pu encore y avoir de révolution socialiste marxiste-léniniste en Amérique Latine. L'histoire est ce qu'elle est en soi et non pas ce que nous décidons qu'elle doit être. Et nous faisons une analyse de ces mouvements nationaux populaires en fonction des circonstances concrètes, historiques, par lesquelles est passé chacun de nos pays, à chacun de ces moments.

Je vais donner un exemple : le jugement que nous avons sur le péronisme pendant la décade de son gouverne-

ment entre 1945 et 1955. Le péronisme naît comme un front national de libération anticoloniale, anti-oligarchique, contre une Argentine oligarchique pro-britannique et totalement dominée par l'impérialisme britannique, une Argentine qui se trouve dans cette situation de dépendance par rapport à l'impérialisme britannique depuis 1823 quand se nouent les premières relations d'affaires avec la banque Baring Brothers. En 1945 le mouvement péroniste fait son apparition au moment même où l'Argentine commence à se développer industriellement. Ce développement se produit sous l'impulsion du secteur nationaliste de l'armée. Il affecte le marché interne et entre en contradiction avec l'impérialisme. On assiste à la naissance d'un fort prolétariat, l'industrie prend de l'importance. Le péronisme, dès 1945, propose un programme anti-oligarchique et antibourgeois, défend sur le plan international une position de troisième force. Peron est une des premières personnes à parler de Tiers Monde. Dans quelles circonstances historiques ? Pourquoi ? C'est ici que débute notre analyse. Nous ne revalorisons pas le péronisme pour voir se répéter aujourd'hui en Argentine ce qu'a réalisé le péronisme en 1945. Les circonstances historiques ont changé, et le développement de la structure socio-économique argentine est autre. En 1945 la révolution chinoise n'existe pas, le Tiers Monde est un projet en marche, les peuples arabes ne se sont pas libérés, l'Inde n'est pas encore une république. On signe les accords de Yalta. A l'intérieur du pays, en Argentine, comme je l'ai dit, s'exerce une pression énorme sur les classes prolétaires. Et le péronisme surgit comme l'éclosion d'un fort mouvement de masse qui trouve là son expression parce qu'il ne la rencontre dans aucun des partis traditionnels alliés à l'aile libérale de l'oligarchie et de la bourgeoisie, cette fameuse « Union Démocratique » de 1945. Qu'est-ce alors pour nous, le péronisme en Argentine ? Au cours de ces dix années, c'est le point le plus haut qu'atteint la tentative d'une révolution démocratico-bourgeoise en Argentine, tentative qui n'arrive pas à ses ultimes conséquences par la trahison d'une partie des forces péronistes, des secteurs de la bourgeoisie nationale par rapport à la base prolétaire et paysanne.

C'est-à-dire que le péronisme inaugure un processus de libération nationale, introduit un contrôle des changes, nationalise les dépôts bancaires, les services publics, établit le contrôle de l'économie par l'Etat, prend de l'indépendance sur le plan du commerce extérieur, démocratise le pays, donne le droit de vote aux femmes, construit des écoles et des universités que nous n'avions pas en Argentine antérieurement, et est la première démocratie bourgeoise à fonctionner réellement en Argentine, malgré tout le mal que peuvent en penser ces messieurs espagnols, brésiliens et européens. La première tentative, ce fut avec Hirigoyen ; puis Peron. Par ailleurs, l'industrie nationale se développe. On ne signe aucun emprunt avec l'impérialisme. Mais ceci ne suffit pas. Voici une des premières thèses que nous abordons dans le film : un mouvement de masse avec une direction nationale bourgeoise qui oscille du nationalisme populaire au nationalisme bourgeois ne réussit pas à implanter une structure révolutionnaire. La déroute du péronisme en Argentine signifie l'impossibilité de mener plus avant une révolution de libération nationale si en même temps celle-ci ne s'est pas transformée en révolution sociale. Un mouvement national et populaire doit faire face, pour ce qui regarde le pouvoir, à deux grandes contradictions : l'une externe, sa lutte contre l'ennemi, l'oligarchie et l'impérialisme, et l'autre interne, la lutte des classes à l'intérieur du mouvement polyclassiste lui-même. Le péronisme n'a pas su affronter et mener à terme la lutte contre l'ennemi externe, l'oligarchie et l'impérialisme, il n'a pas réussi à exproprier totalement cette force dans son aspect économique. Le péronisme, que représentait-il pour l'oligarchie ? Le pouvoir politique. Pour la première fois il existait une force sociale en Argentine, la bourgeoisie nationale liée à l'industrialisation du pays. Le péronisme ne réussit pas à exproprier économiquement l'oligarchie, il ne sut pas vaincre économiquement l'ennemi fondamental. La lutte des classes s'intensifie dans la société argentine et elle s'intensifie aussi au sein du mouvement péroniste, c'est-à-dire que le manque d'affrontement contre son ennemi fondamental le débilite. Aussi, victime de sa contradiction interne, le mouvement péroniste est tombé sans lutte, il n'avait pas d'organisation. La bourgeoisie nationale péroniste rompit le front polyclassiste, trahit sa base prolétaire. C'est-à-dire que, devant la pression de la lutte des classes, logiquement, elle recherche immédiatement l'ennemi circonstanciel et prend position devant un prolétariat qui se trouve face à elle, tel un ennemi direct. C'est pourquoi la déroute du péronisme signifie la déroute de la tentative la plus avancée faite par un mouvement national et populaire au pouvoir en Argentine, la déroute de la tentative la plus élevée de révolution démocratico-bourgeoise réalisée en Argentine. Mais nous soutenons que la seule possibilité qu'a eue ce mouvement de continuer et d'approfondir la révolution, aurait été de le mener jusqu'à ses ultimes conséquences, de réaliser aussi une révolution sociale, d'exproprier l'oligarchie, de réaliser la réforme agraire, d'exproprier définitivement l'impérialisme. Ceci a été le grand échec du péronisme. Les limitations du péronisme et sa faiblesse n'ont été rien de plus que les limitations de la société argentine à cette époque et de son idéologie : face à un dirigeant comme Peron, on trouvait un dirigeant communiste genre Victor Godovila ! Les limitations politiques argentines ont aussi été les limitations de ce moment historique. Il y a eu carence dans le péronisme, dans le mouvement de masse péroniste, de forces révolutionnaires, d'intellectuels révolutionnaires qui auraient réussi à formuler une critique révolutionnaire efficace.

Alors, en définitive, quelle est notre position vis-à-vis du péronisme ? Dans ces circonstances historiques, il a signifié un grand pas en avant dans le processus de libération nationale, processus qui n'arrive pas à sa fin comme je l'ai dit, mais qui donne des possibilités de développement à un vaste prolétariat et une conscience anti-impérialiste, anti-oligarchique et de classe très profonde. A partir du péronisme, l'écrasement du travailleur, du paysan, de l'ouvrier est impossible. On ne peut manier les relations sociales pour ce qui concerne le travailleur dans n'importe laquelle de ces catégories sans provoquer un conflit. Avant le péronisme, il n'existait aucun type de législation sociale. Le péronisme, même paternalistement, a facilité toute cette législation sociale. Il exprime aussi comme mouvement de masse, disons synthétise, les aspirations et les recherches des masses argentines. Si le péronisme toutefois subsiste comme fort mouvement de masse (les masses s'identifient dans la lutte des classes et la lutte anti-impérialiste en tant que péronisme) et si le mouvement continue à avoir une grande cohésion nationale, c'est parce que le mouvement a signifié pour les masses leur expérience politique la plus avancée. Telle est notre situation. Le péronisme n'est pas un parti politique, un parti à structure séculaire traditionnelle. Ce n'est pas non plus un parti révolutionnaire. C'est un mouvement de masse objectivement révolutionnaire, parce qu'il contient les forces objectivement révolutionnaires argentines dont les revendications sociales et politiques passent au travers d'une révolution profonde, d'un changement de structures profond, après les circonstances internationales de Cuba et de Saint-Domingue, et après que ce prolétariat ait agi jusqu'à occuper massivement les usines du pays en faisant prisonnières les organisations patronales. Un prolétariat qui est passé par toute cette expérience est, par sa conscience, proche d'une révolution profonde qui ne peut être qu'une révolution socialiste.

Et ici nous arrivons à la deuxième thèse fondamentale du film. Si un pays comme Cuba, un pays du Tiers Monde, a pu défendre sa révolution en la radicalisant en tant que révolution sociale, là où les mouvements nationaux et populaires d'Amérique Latine ont pourtant échoué, sont tombés aux mains de leurs directions bourgeoises, et si celles-ci, arrivées au moment des trans-

formations, ont trahi leur base populaire. Cuba, peu après avoir pris le pouvoir et avoir commencé la révolution démocratico-bourgeoise, avec la réforme agraire, a dû passer à la révolution socialiste, a dû réaliser l'expropriation. Après les événements de Cuba et de Saint-Domingue, une révolution est impossible. Ceci est démontré par tous les coups d'Etat que nous avons eus et la manière dont ont été renversés tous les gouvernements nationaux et populaires qui ont essayé de réaliser une révolution démocratico-bourgeoise. Il n'y a pas de possibilité de révolution démocratico-bourgeoise si en même temps on n'envisage pas une révolution socialiste. C'est la thèse fondamentale du film. La révolution de libération nationale est la conséquence et la suite de la première indépendance latino-américaine qui se fit avec Bolivar, San Martin, O'Higgins et Sucre. Indépendance qui n'a pas été menée jusqu'à ses ultimes conséquences parce qu'elle fut trahie par les bourgeoisies natives dès l'aube de sa libération. Cette indépendance coloniale s'est convertie en une nouvelle succession néo-coloniale. C'est-à-dire que le nationalisme de la vieille indépendance mené aujourd'hui jusqu'à ses ultimes conséquences pour nous libérer du néo-colonialisme ne peut être possible que sous la forme de révolution socialiste. Et c'est l'expérience qui marque Cuba.

Un point beaucoup plus important que nous avons essayé d'aborder, c'est le contenu continental de la lutte latino-américaine. Nous croyons et nous soutenons que l'Amérique Latine est une grande nation inachevée. Nous venons d'un même passé, avec un même langage, avec une même histoire. Nous avons les mêmes possibilités et en face de nous un même ennemi. La perspective historique de l'Amérique Latine débouche sur une grande nation socialiste unifiée, c'est-à-dire le dépassement de la balkanisation que nous impose l'impérialisme pour pouvoir nous dominer. Ceci signifie développer jusqu'à son plus haut degré la conception de l'internationalisme. Beaucoup de gens s'affolent lorsque nous parlons de nationalisme. Nous considérons le nationalisme comme l'expression des peuples pour affronter le colonialisme oppresseur, l'impérialisme oppresseur. Nous envisageons un socialisme latino-américain qui a son expression la plus haute à Cuba, et nous avons besoin de faire l'apprentissage d'un internationalisme au niveau continental et mondial pour pouvoir mener à terme notre libération. Aujourd'hui la libération d'un seul pays d'Amérique Latine est très difficile, sinon impossible. Saint-Domingue l'a montré. L'impérialisme est disposé à intervenir militairement au travers de ses forces conjointes dans n'importe quel pays d'Amérique Latine. La nécessité de coordonner une action d'ensemble et une stratégie d'ensemble contre l'impérialisme sera difficile mais inévitable. Nous avons donc essayé de dégager trois choses. D'abord approfondir le nationalisme en tant qu'élément de résistance et d'affrontement contre l'ennemi externe et interne, le nationalisme de classe, le nationalisme populaire. Parallèlement, affronter n'importe quelle tentative ou n'importe quel germe de chauvinisme à l'intérieur du mouvement de masse avec l'idée centrale de l'Amérique Latine grande patrie ; la libération de la grande patrie est inséparable de la grande bataille internationale contre l'impérialisme, et nous arrivons au Che qui est l'expression la plus haute de cet internationalisme et qui nous a dit : « L'impérialisme étant un système mondial, il est impossible de le battre si ce n'est au travers d'une grande conflagration mondiale. Créez deux, trois, de nombreux Vietnam. » Nous croyons qu'il y a eu après Cuba une lutte pour la révolution en Amérique Latine qui devra être articulée. C'est un combat et un processus de libération qui auront une large portée. Nous ne défendons pas des solutions immédiates. Ce que nous voulons faire à travers le film en tant qu'intellectuels, c'est développer la conscience des masses, des bases, afin de nous préparer stratégiquement pour une grande guerre de libération, une guerre qui sera très cruelle, très sanglante et qui évidemment dépendra aussi des circonstances internationales et nationales.

Telles sont les thèses fondamentales du film. Le péronisme continue d'être aujourd'hui, malgré tous les obstacles placés par le système, l'axe central de l'opposition argentine. Evidemment les étrangers, que ce soient nos frères latino-américains ou des Européens, connaissent mal la littérature développée sur le thème du péronisme par la gauche nationale révolutionnaire argentine. Ce que nous exposons dans le film, ce sont des idées que l'on pourrait dire assez communes aujourd'hui en Argentine dans le processus de décolonisation intellectuelle, mais elles sont très valables et aident à fortifier ce noyau et ce front de masse qu'est le péronisme, front de masse dynamique qui apporte des idées qu'il n'apportait pas auparavant mais qui nourrit en son sein des contradictions. Il existe une avant-garde révolutionnaire qui a réalisé les seules tentatives insurrectionnelles en Argentine au cours de l'ultime décade, encore qu'il y ait des membres collaborateurs de droite qui se rapprochent du gouvernement. C'est la réalité vive, historique argentine. Et nous en tant qu'intellectuels avons essayé d'être utiles en montrant ce processus, en apportant le peu que nous pouvions apporter.

C'est nous mettre en marge du processus historique, rompre les barrières qu'a placées l'oligarchie, pour communiquer avec les bases et les masses et opérer de l'intérieur, lutter au sein des mouvements de masse, pour aller vers une radicalisation idéologique et un approfondissement de leur conscience révolutionnaire. C'est ce que nous pouvons apporter avec humilité et modestie. Une grande partie de ces présuppositions nous les avions faites avant de commencer le film. Nous venions d'un processus de conscience et de découverte de toute notre vieille équivoque politique, parce que nous étions l'expression de la recherche, disons, de la force jeune, de la gauche latino-américaine qui, à partir de la révolution cubaine, se développe et met en crise le développement du débat polémique de toute la force de gauche traditionnelle. En étant l'expression de cette nouvelle gauche qui s'implantait au travers de faits concrets comme la révolution cubaine et d'autres tentatives de soulèvement en Amérique Latine, en étant l'expression de cette gauche latino-américaine qui opérait en recherchant un lien direct avec les traditions populaires et nationales, nous venions avec beaucoup de préjugés idéologiques. Mais il est évident que le film naît de la nécessité d'approfondir ces données, et l'extraordinaire dans l'expérience de ce film, c'est qu'il a été le véhicule par lequel nous autres, intellectuels provenant des couches moyennes (Getino non, parce qu'il a une origine prolétaire, moi par exemple oui), nous avons pu prendre contact en profondeur avec ce qui jusqu'alors avait été une abstraction ou une idée, les masses, le peuple, la classe laborieuse. C'est au travers d'un très gros travail qui commence par le reportage, des dizaines de reportages, chez des ouvriers, des délégués syndicaux moyens, des cadres syndicaux, en voyageant dans la périphérie de Buenos Aires, en vivant avec ce monde, en parcourant la plus grande partie du pays, c'est à travers ce large processus que Getino et moi avons approfondi et clarifié au fond nos intuitions, ou vérités idéologiques, et avons découvert que la réalité était beaucoup plus riche que nous ne l'imaginions, que la conscience des masses et son contenu révolutionnaire étaient un fait beaucoup plus fort que ce que nous en tant qu'intellectuels de gauche traditionnels avions pensé lorsque nous faisions une évaluation de ces données. C'est le film lui-même, c'est la praxis du film qui permet de rompre le paternalisme typique petit-bourgeois de l'intellectuel de gauche envers les masses. **C'est le film qui nous transforme, qui transforme et enrichit notre idéologie, qui nous la fait constater, qui la met aussi en crise.** Pour cela le film est conçu et écrit en même temps qu'il est en train d'être réalisé. C'est-à-dire que le film surgit comme le témoignage et l'expression des échanges et de la recherche idéologiques que Getino et moi-même avons poursuivis pendant ces trois dernières années.

Le film n'est pas plus que cela. Il a de très grandes limitations idéologiques, historiques, de tous genres. Et nous avons été conscients qu'avec nos connaissances nous ne pourrions jamais arriver à une œuvre idéologiquement ou formellement parfaite ou clairvoyante. C'était impossible. Alors loin de vouloir renoncer à une tâche si ambitieuse, nous avons préféré la réaliser pour nous-mêmes et aussi pour le mouvement des masses et pour la libération, parce que, pour minime que soit notre apport, il allait au moins indiquer une attitude opérationnelle chez une intellectualité qui ne s'engageait pas directement par rapport aux masses de son pays. C'est-à-dire que le film se transforme pendant sa réalisation plus de dix fois. La structure même du film a été transformée toute cette dernière année. Sa forme est née de la praxis, et ici nous en venons à une caractéristique essentielle, à une orientation fondamentale pour réaliser n'importe quelle action en Amérique Latine et dans notre pays, qui est de **partir de la praxis, de l'acte concret.** De la même manière qu'en politique on ne peut pas élaborer une direction plus révolutionnaire si ce n'est au travers de la lutte et de l'action révolutionnaire même, au cinéma aussi nous ne pourrions commencer à réaliser quelque chose de supérieur à nous sans la praxis elle-même, artistique, intellectuelle, idéologique. Cette praxis est le moment le plus élevé, artistique, existentiel et philosophique aussi, que nous atteignons. Ceci, à travers le film, nous a permis de nous libérer complètement. Ou nous nous sommes transformés, ou la réalité nous a transformés. Et de cette inter-action ressort une synthèse qui a été le témoignage de ce processus, le témoin de nous-mêmes. C'est pourquoi en comprenant que le thème que nous abordions, le thème de la libération, nous rehaussait, nous avons résolu cette limitation au travers de la structure ouverte. Et le film, nous l'avons conçu comme un film ouvert, pour que le public, les militants, les masses qui le voient y ajoutent ce qui lui manque, pour qu'ils l'enrichissent et puissent ainsi dépasser les limitations qu'il comporte en lui-même. Et nous l'avons dit dans le film : « Camarades, ceci est une information ouverte, fondée sur le principe que tout peut y être discuté et que vos opinions ont autant de valeur que les nôtres. » Nous n'avons pas eu l'idée de monopoliser, tels des conférenciers bourgeois, un thème ouvert comme l'est le thème de la libération, qui n'aura de fin qu'avec la prise du pouvoir politique. Le film est ainsi conçu comme une structure ouverte à développer au moment de la projection, et il y a derrière une idée très intéressante, l'idée que si la libération est un fait vivant du présent et fait progresser le passé pour le transformer en avenir, en une réalité concrète, en prise du pouvoir politique, si la libération est un fait présent, ce qui a le plus d'importance c'est l'instant présent de la projection et non pas le film en lui-même. Et le moment présent de la libération, c'est ce moment par rapport au film où l'on peut prendre contact avec notre information, avoir un contact avec nous. Le moment vivant créateur, c'est cet instant où la projection se termine et où le film continue au travers du débat qui s'élève dans la salle, où le public dépasse l'attitude de l'expectative du spectateur traditionnel qui ne participe pas à l'œuvre, disons, le schéma de l'art européen ou de l'art bourgeois, pour se convertir en protagoniste et acteur de l'histoire vive. Il cesse d'être spectateur et devient protagoniste et acteur en passant de l'écran à la salle et de la salle à l'écran. C'est ce qui me paraît le plus intéressant dans le film, c'est la recherche de gauche, en dernière instance, complétée au moment vivant en termes de cinéma.

Marcorelles Quelle est ta responsabilité ? Est-ce que tu penses que ton film peut avoir une action politique immédiate ? Quelle est ta responsabilité morale vis-à-vis de l'action que tu peux provoquer ? Quel est ton engagement ?

Solanas Evidemment nous ne croyons pas que notre film, dans lequel nous avons mis tout ce que nous avions sur le plan matériel, économique, intellectuel, et même ce que nous n'avions pas, nous ne croyons pas que toute cette action soit un acte plus honorable ou plus louable que ce que réalise un militant anonyme quotidiennement en Argentine. Nous pensons que les termes d'engagement se déterminent en fonction de ce que l'homme dégage en actes et faits concrets et non pas au travers de ses paroles. Par exemple, l'étudiant qui participe aujourd'hui en Argentine aux mouvements étudiants politiques met en cause sa carrière parce que le régime le châtie en l'expulsant définitivement de l'Université, l'ouvrier qui participe dans son milieu à des activités similaires met en jeu son unique possibilité de soutien et de travail parce qu'il risque de perdre son certificat de travail, le militant ou le combattant qui sur la table de torture se tait et ne livre pas le nom de ses camarades risque sa vie. Nous n'avons rien fait de plus important avec notre film. Le moins que nous pouvions faire en tant qu'intellectuels était de mettre en jeu ce que nous pouvions faire de mieux, qui dans ce cas-là était du cinéma, de contribuer, comme a contribué et contribue encore tout le peuple argentin au travers d'une quantité infinie de luttes, à ce vaste processus décrit par Fanon. Si nous sommes tous compromis dans le combat pour la sauvegarde commune, il ne peut plus y avoir d'innocents, il ne peut plus y avoir de mains pures, il ne peut plus y avoir de spectateurs. Tout spectateur est un pantin, un traitre. Tout le but du film est de dénoncer l'attitude d'expectative et d'indifférence, l'attitude passive par rapport à l'histoire réelle, à la vie quotidienne du pays. C'est pour cela que la première partie du film rompt cette attitude d'expectative, c'est une partie faite pour provoquer, un détonateur. Elle inquiète pour transformer bientôt la seconde partie en partie de participation, en moment de réflexion. Fondamentalement, nous voulions nier l'attitude d'attente, passive, du spectateur bourgeois qui entre ou sort du cinéma selon qu'il a envie de cinéma. S'il en a envie il y va, s'il n'en a pas envie il sort. C'est la même attitude qu'une grande partie des gens en Argentine ont par rapport au pays, par rapport aux problèmes du pays. Le pays est une merde ! Tout est compliqué, c'est la faute des bureaucrates, des syndicats, des militaires ! Je quitte le pays et j'obtiens ainsi ma sauvegarde personnelle. D'autre part c'est évidemment un problème fondamentalement éthique et moral. Si nous sommes authentiques et honnêtes, nous devons reconnaitre deux choses : ou nous légalisons la grande immoralité et l'hypocrisie du monde dans lequel nous sommes, ou alors nous nous y opposons. Il n'y a pas de moyen terme : toute forme d'abstention est une manière de renforcer le pouvoir existant. Nous devons tous aller à l'action, chacun avec ce qu'il a et ce qu'il peut. Et l'action se traduit en faits, en œuvres concrètes, pas par des mots.

Marcorelles Tu demandes aux spectateurs de s'engager. Tu le leur demandes en tant que quoi ? En tant qu'artiste, en tant que militant politique ? C'est une question délicate, mais c'est une question à laquelle j'aimerais t'entendre donner une réponse précise.

Solanas Cette question me parait intéressante pour la raison suivante. Il est commun, lorsqu'on analyse les termes de la politique argentine à partir de la gauche, de ce que l'on entend par gauche, qu'on le fasse au travers d'une terminologie générique. D'autre part cette terminologie très générique a pour conséquence de ne pas se compromettre avec la réalité concrète du pays parce que les termes génériques ont leurs corrélatifs concrets quotidiennement. Je veux dire par là qu'au lieu de parler de prolétariat et de classe ouvrière, au lieu de parler de péronisme, qui est l'expression concrète du prolétariat, de la classe ouvrière, nous autres nous ne faisons pas un discours théorique, idéologique, du point de vue de Sirius, sur l'engagement et sa manifestation concrète, idéologique et politique, argentine. Cela aurait été beaucoup plus commode parce que nous aurions été en très bons termes avec tout le monde. Nous avons pris le seul chemin possible qui est que, face à une réalité concrète qui a un nom et un surnom, on va l'appeler par ses propres noms. Nous avons réalisé no-

tre discours, notre intervention, à partir de ce que nous croyions et interprétions comme étant le mouvement de masse, qui recherche la libération et le socialisme. Ce fort mouvement de masse qui s'appelle en Argentine péronisme, comme ailleurs il s'appellerait d'une autre manière. C'est à partir de cette situation concrète et politique argentine que nous avons développé notre œuvre, appelant à une action d'ensemble unitaire et en laissant ouvert le dialogue, qui est l'essence propre de la conception du film.

D'autre part, quel est notre engagement ? Nous n'avons eu aucune demande et nous avons tout donné, notre action personnelle, la réalisation de l'œuvre, le sacrifice que celle-ci nous a imposé, parce que nous avons mis tout ce que nous possédions dans l'œuvre. Mais cela ne suffit pas. Notre engagement en soi est un engagement concret, notre film n'est pas tourné anonymement, il porte à son générique nos noms. Notre engagement concret, que nous avons tenu et que nous tenons, c'est d'assumer toute la responsabilité historique, politique, idéologique du film dans notre propre pays, malgré toutes les structures répressives qui y existent. A partir de là, en essayant d'éviter toute forme de fuite, d'évasion du pays, pourraient naître en nous une capacité de résistance, une force d'invention suffisantes pour affronter cette réalité et découvrir les moyens tactiques d'accéder au pouvoir politique au travers d'un large processus. Je crois que telle doit être notre attitude. Nous avons fait un film. Nous ne croyons pas qu'avec un film on fera la révolution et on changera le monde. Mais ce processus nous a été apporté par le cinéma. Et pour nous notre attitude a beaucoup d'importance : nous assumons publiquement tout ce que nous avons exprimé dans le film, mais cela n'élimine pas notre propre critique de ce travail. Aujourd'hui, nous nous trouvons avec d'autant plus d'approfondissement que les critiques se sont présentées, que l'œuvre a été faite il y a trois ans et demi. Idéologiquement et politiquement, nous avons évidemment une conception plus profonde et plus avancée qu'il y a trois ans, deux ans ou même un mois. A partir de là, évidemment, se développent de nombreux autres films.

Ce que nous désirons, c'est que les intellectuels argentins, au lieu de développer des thèmes qui ne touchent pas l'immédiat idéologique et politique de l'Argentine, mais contribuent au développement universel des idées universelles, à la révolution des idées, qu'au lieu de cela ils commencent à agir et à élaborer des thèmes plus profonds, moins équivoques. Avec cette conscience que notre film, d'une certaine manière, allait déclencher une série de réactions susceptibles de l'approfondir, nous assumions un grand risque intellectuel à vouloir traiter tous ces thèmes. Par ailleurs un film d'essai politique et idéologique a des limitations très concrètes. Dans un essai écrit, il est possible de développer exhaustivement n'importe lequel des thèmes. En termes cinématographiques, ceci est presque impossible (il aurait fallu faire un film de 50 ou 80 heures) et en plus le spectateur ne peut pas s'arrêter, comme dans un livre, à chaque endroit où il désire faire réflexion. Pour ces raisons le film n'est pas plus qu'un détonateur, pour que ces thèmes soient développés et enrichis après la projection.

Enfin, comme je le disais, vu les circonstances où nous avons réalisé ce film révolutionnaire, dans un pays non libéré, aux énormes limitations économiques, productives et aussi intellectuelles, vu que ce film est un témoignage de notre processus de décolonisation, loin de prétendre qu'il s'agisse d'un film parfait, absolu, et très juste dans tous les éléments qu'il implique, il doit être surtout vu comme une œuvre de recherche. Nous n'avons pas terminé notre discours idéologique avec lui. C'est notre premier film. Et si nous ne pouvons pas tourner demain, si nous ne pouvons pas nous exprimer avec la liberté avec laquelle nous nous sommes exprimés dans ce film, nous écrirons un livre ou nous ferons une pièce de théâtre. Mais ce qui nous importe, c'est de protéger notre attitude non-conditionnée, de protéger notre totale liberté et notre situation dans un pays néo-colonial où l'intellectuel doit élaborer son idéologie, doit contribuer à la bataille concrète et quotidienne qui se livre.

Marcorelles Pour des raisons matérielles tu travailles avec une petite équipe. Est-il exact que tu fais la photographie ?

Solanas J'ai fait la photographie pour un quart du film, parce que l'opérateur n'était pas libre. La photographie du film a été réalisée par un autre camarade, et il y a eu environ un quart de la photographie que j'ai dû réaliser pour des raisons de force majeure.

Marcorelles Tu avais une formation d'opérateur ?

Solanas Non, je n'ai pas cette formation. J'ai des connaissances de base et surtout je sais de quel genre de photographie j'ai besoin. Je m'exprime aussi au travers de la photographie, je m'exprime au travers du genre de photographie dont j'ai besoin. Tout ceci m'est venu du fait que je suis réalisateur de films publicitaires, que j'ai tourné des centaines de films publicitaires. Le cinéma publicitaire m'a amené à réaliser des films avec tous les genres de photographie, c'est-à-dire que la direction scénographique, je la manie suffisamment puisque je m'exprime au travers d'elle. Mais je ne la réalise pas personnellement, techniquement.

Marcorelles Est-ce que le fait de photographier avec le son te pose un problème ?

Solanas A la vérité le problème est plus vaste. Nous avons travaillé avec une équipe réduite parce que nous n'avions pas les moyens économiques qui nous permettraient d'utiliser une plus large équipe. C'est-à-dire que nous n'avions pas d'argent et nous ne pouvions pas compter sur un meilleur appui technique, qui aurait signifié pour nous un grand soulagement dans le travail, nous aurait économisé du temps et permis d'obtenir un résultat bien meilleur. Pour ce qui est du problème de la caméra, j'ai souvent manié la caméra dans le film, mais ceci non pour des raisons économiques, mais parce que dans un cinéma de type documentaire, sur une image documentaire comme nous essayions d'en obtenir, il y avait un besoin fondamental de composer cinématographiquement à travers la caméra. Tout s'est passé très spontanément, avec une grande liberté. Nous avions une structure qui allait en se modifiant comme je l'ai dit auparavant. Nous avions une idée cinématographique, une structure cinématographique aussi, mais plusieurs fois nous avons filmé des séquences sans une idée bien précise de la place que cette séquence occuperait dans le film. Le film s'est composé fondamentalement au montage. Pour moi le montage est le point créateur le plus haut du travail technique, artistique et idéologique.

Marcorelles La photographie de la première partie et celle des deux autres parties du film sont absolument différentes...

Solanas Bien sûr, parce qu'il y avait des objectifs différents...

Marcorelles La première partie, c'est de l'agit-prop. La deuxième partie c'est de la réflexion, c'est de la critique.

Solanas Oui, parce que la première partie est la partie de l'agitation et la deuxième et la troisième sont le moment de la réflexion. Le langage doit donc changer. Le film s'est composé, le montage a été compris comme le soutien des idées, comme l'expression visuelle et auditive des idées ; et le contrepoint de celles-ci, par le maniement du tempo et du rythme, c'est-à-dire en partant de moments d'agression envers les spectateurs, moments émotifs, en progressant jusqu'à des moments de réflexion. Disons que le moment du montage, c'est le moment de la composition. Mais le moment de plus grande existence pour composer une œuvre comme la nôtre, le moment de l'affirmation (je ne parle pas de tous les autres moments parce que lorsque nous allions faire un reportage, nous partions avec des idées très précises) dans la plus grande partie du matériel libre que nous avons filmé, le moment de l'affirmation était notre relation avec le monde et la réalité, où affleurait, disons, tout notre sens intuitif, fondamentalement sur le terrain de l'expression. Notre subconscient, notre intui-

tion, notre recherche se manifestaient au moment de capter la réalité. Alors en étant si libre devant ce que nous captions, je ne pouvais pas m'empêcher de réaliser la prise de vues. Pourquoi ? Le film a une structure de cellules, une structure en chapitres. Chaque chapitre exprime une idée et nous essayions au moyen de la caméra d'**exprimer** sur le plan de l'image, dans le premier film tout particulièrement, de donner son sens à l'idée, de faire sentir l'idée. Et au moyen de l'image, surtout dans le premier film, nous avons essayé de renforcer l'idée, de lui donner son sens et de compléter l'alimentation, le schématisme de l'idée, de la dépasser à travers le contact audiovisuel et la réalité que nous avons visualisée. Et à chacune des cellules qui composent ce film, pour chacune de ces cellules, nous devions alors trouver l'expression qui transmettait le sens idéologique, le contenu de l'idée et ainsi de suite. C'est-à-dire que chaque séquence, que chaque cellule a une photographie différente, a une forme différente plutôt. Il y a des petites cellules qui sont de petits contes en elles-mêmes, des petites narrations, il y en a d'autres qui sont des documentaires libres, il y en a d'autres qui sont exclusivement des séquences de montage et de contrepoint, d'autres qui sont des scènes absolument descriptives, d'autres sont du cinéma direct, d'autres sont des espèces de chansons de carnaval cinématographique. La possibilité d'unir tout ce matériel, pour ne pas tomber dans la dispersion totale et dans le chaos, était de donner à chaque partie une forme. Ainsi, depuis le travail de caméra jusqu'au montage, il était obligatoire de trouver cette forme de langage. Comme le film n'est pas un film narratif, il y a des séquences dont le montage s'oriente à partir du style de la caméra. D'autres séquences sont exclusivement des séquences de montage à partir de plans fixes. Et d'autre part comme il n'existait pas, disons, une composition cinématographique préalable, c'était au travers de la caméra que je composais la réalité, c'était obligatoire que je fasse le travail de caméra.

Marcorelles Tu as filmé Julian Troxler, tu as filmé la scène au bord de la mer, tu as filmé le vieux militant de Patagonie. Ce sont des séquences qui, photographiquement, ont une tension particulière. Et je voudrais savoir si tu as le sentiment que le fait de tenir une caméra, d'être non seulement le directeur de la mise en scène mais le directeur de la photographie, d'une photographie étroitement reliée à la prise de son, est-ce que ça ajoute une qualité particulière pour toi, responsable du film ? C'est-à-dire, par exemple, tu connais le nom de Leacock. Il dit « le montage se fait déjà à la prise de vue ».

Solanas Quand je me réfère à la phase du montage du film, à la table de montage, au montage du son et de l'image qui fut le moment créateur par excellence, je me réfère à la structuration définitive idéologique et dramatique de l'œuvre. Mais dans chaque séquence que nous avons filmée, je me posais avant de la tourner toutes les hypothèses possibles de recherche et de langage formel, et évidemment c'était inévitable que je fasse la caméra moi-même parce que je montais avec la caméra. Il est évident que tenir la caméra et avoir conscience du son et de la photographie que l'on est en train de faire permet de synthétiser et de définir l'expression. C'est très important. Lorsque le créateur s'enfonce complètement dans un film, il passe par des périodes de grande confusion, de recherche et de lutte interne pour définir son expression, parce qu'elle n'est jamais très claire. D'autre part je trouve très dangereux de tout définir. Cela risque de faire perdre le contact avec la réalité du fait filmique, parce que ce contact est très riche et que, au travers de la sensibilité, dans le cas par exemple d'un film comme celui-ci, qui a des séquences recréées, il enrichit et transforme aussi votre conception du film. Pas tellement la conception mais son expression. Chacune des séquences, nous l'avons filmée ainsi, elle n'avait pas de forme au départ et il nous est apparu évident que sa forme devait être telle. Et il y a toujours eu en moi un conflit interne de clarification à propos de savoir quelle était, de toutes les formes possibles qui venaient à mon esprit, la plus adéquate, laquelle était l'expression juste. Dans ce sens donc, nous sommes passés par tous les types de schémas et cette expression s'est manifestée au niveau d'un rythme, d'un tempo dramatique.

Marcorelles Tu as dit tout à l'heure : nous sommes pauvres. Pour nous il est nécessaire de travailler avec une petite équipe et un tournage léger — caméra légère, son synchrone, etc. Crois-tu que pour un sujet vraiment vivant, ce genre de tournage, en dehors de toutes considérations économiques, politiques, n'est pas plus essentiel pour capter une réalité qu'un tournage très formel, très organisé ?

Solanas Je crois qu'il est nécessaire de travailler avec une petite équipe très mobile, et en plus une équipe qui s'identifie à l'œuvre, la connait et vit l'expérience en groupe d'une manière profonde. Je ne peux pas travailler avec une équipe dans laquelle les membres ne soient pas de bons amis à moi, de bons camarades, et n'aient pas une certaine possibilité de communication et la conscience de ce qu'ils sont en train de faire. L'idéal c'est cela. Ça n'est pas toujours arrivé, mais le grand malheur c'est que manquait le plus élémentaire. Le film a été tourné en grande partie en 16 mm avec deux caméras de 30 m sans son synchrone. Nous travaillions avec des magnétophones ordinaires. Ce fut un travail terrible de resynchroniser tous les reportages, et même beaucoup de reportages n'ont pas pu être resynchronisés à cause du total déphasage. Nous aurions dû avoir une caméra comme l'Eclair de 120 m. Silencieuse, avec un Nagra et avec un bon technicien du son, parce que Getino a dû souvent s'occuper du son. Je devais faire la production et Getino aussi. Et nous devions tous faire un peu tout. Toutes ces interférences nous ont gênés dans l'approfondissement de notre œuvre parce que nous devions surmonter une série d'obstacles techniques et de production qui nous prenaient un temps énorme. Et au lieu de réfléchir à l'affirmation, nous devions nous pencher sur la manière de résoudre pratiquement les problèmes. Ceci ne veut pas dire que j'aurais renoncé à manier la caméra dans un film documentaire comme celui-ci. Dans un film mis en scène, avec des mouvements d'acteurs indiqués, avec des mouvements de caméra prévus, j'aurais préféré que ce soit un caméraman qui s'en occupe. Mais dans le cas d'un cinéma aussi libre que notre film, c'était très important de faire la caméra. Le fait de tenir moi-même la caméra m'a permis d'**incorporer la caméra à mes yeux.** Ceci est très important. Je sais que ce que je fais le mieux c'est du cinéma et pour moi le cinéma est un rectangle. Je regarde à travers ce rectangle et c'est vraiment de la caméra que l'on a la véritable perception cinématographique.

Marcorelles Tu as une formation de musicien. Quelle est l'importance que tu attaches au son, à la sonorisation ?

Solanas Ça me parait d'une importance fondamentale parce que lorsqu'on a développé à un degré élevé la perfection, la sensibilité sonore, musicale, auditive, on sent la nécessité de s'exprimer au travers de la musique et du son en les exploitant jusqu'à leurs dernières conséquences. Une chose vraiment qui n'est pas encore très développée, qui reste très limitée dans le cinéma, c'est l'exploitation du son. Je crois même que des séquences entières de films pourraient être réalisées sans image avec une bande-son. Nous avons mis des mois à réaliser notre bande-son. Nous avons fait des mixages, des bandes de préparation en les montant en petites cellules, nous avons enregistré des bruits, des reportages, nous avons ensuite tout synthétisé.

Marcorelles Quelle musique as-tu utilisée ?

Solanas Nous avons utilisé de la musique de répertoire, de disques, des chansons, des percussions. A l'origine la chanson, avec les paroles, est de moi. La conception du rythme est de moi, la thématique. Mais le tout a été orchestré par un ami musicien qui s'est consacré aux problèmes techniques de la réalisation musicale. (Propos recueillis au magnétophone.)

(1) Co-scénariste.

(2) Intelligentsia en argentin.

liste des films sortis en exclusivité à Paris

du 5 février au 4 mars 1969

6 films français

Delphine. Film en couleurs de Eric Le Hung, avec Dany Carrel, Maurice Ronet, Frederic de Pasquale, Paul Guers, Nino Ferrer.
Avec « Delphine », Eric Le Hung, réalisateur d'émissions T.V., part bravement démonter la mécanique économique de la France d'aujourd'hui, à partir du procès d'un certain mode de vie — cette prostitution quotidienne exigée d'une échottière-chef de la grande presse parisienne, l'aliénation asphyxiante d'une « aliénante ». Comme on pouvait s'y attendre et une fois de plus, cette dénonciation a été systématiquement laminée par le fric, les poncifs hypocrites (substitution à la société de classe du mythe de « l'inhumanité du monde moderne », etc.), les compromis Gaumont-international, et surtout par le « regard » même de Le Hung, que l'on sent irrémédiablement esclave du toc qu'il tente — en vain — de montrer du doigt. En fin de film notamment, une scène particulièrement pathétique où l'on oppose au monde « surfait » de la journaliste Dany Carrel celui « authentique » du peintre Frédéric de Pasquale, qui s'avère en fait strictement **identique** à son contraire (mêmes décors, toc, mythes...). Comme tout objet aliéné ce film est pitoyable. Il est, en tout cas, conseillé à tous ceux qui, pour une raison ou une autre, désirent entrer dans le système. — S. R.

Le Diable par la queue. Film en couleurs de Philippe de Broca, avec Yves Montand, Madeleine Renaud, Jean Rochefort, Maria Schell, Clotilde Joano, Marthe Keller, Jean-Pierre Marielle, Claude Piéplu, Tanya Lopert.
Sympathique par paresse, anticonformisme, grivoiserie. Montand et Tanya Lopert sont drôles. J.-L. C.

Faites donc plaisir aux amis. Film en couleurs de Francis Rigaud, avec Francis Blanche, Roger Pierre, Christiane Minazzoli, Christian Marin, Jacques Legras.

La Main noire. Film en couleurs de Max Pecas, avec James Harris, Chantal Bonneau, Janine Raynaud, Alfred Baillou, Anny Nelsen, Jean Topart.

Une corde, un colt. Film en couleurs de Robert Hossein, avec Michèle Mercier, Robert Hossein, Serge Marquand, Béatrice Altariba.

Z. Film de Costa-Gavras. Voir critique dans ce numéro, page 54.

6 films italiens

Il dolce corpo di Debora (L'Adorable corps de Deborah). Film en couleurs de Romolo Guerrieri, avec Carroll Baker, Jean Sorel, Evelyn Stewart, Luigi Pistelli.

El Djurado (El Djurado). Film en couleurs de Giani Narzisi, avec Montgomery Clark, Scilla Gabel, Mary Jordan, Margaret Lee.

Il mondo tremi (Le Monde tremble). Film en couleurs de J. Harris, avec Craig Hill, Teresa Gimpera, Luis Marin.

Rose rosse per il Führer (Roses rouges pour le Führer) Film en couleurs de Fernando Di Leo, avec James Daly, Anna Maria Pierangeli, Peter van Eyck.

Un treno per Durango (Un train pour Durango). Film en couleurs de W. Hawkins, avec Anthony Steffen, Mark Damon, Dominique Boschero, Enrico Maria Salerno.

Tutto per tutto (Gringo joue et gagne). Film en couleurs de Umberto Lenzi, avec Mark Damon, John Ireland, Fernando Sancho.

4 films américains

Hellfighters (Les Feux de l'Enfer). Film en couleurs de Andrew Mc Laglen, avec John Wayne, Katharine Ross, Vera Miles, Jim Hutton, Bruce Cabot.

I Love you, Alice B. Toklas (Le Baiser Papillon). Film en couleurs de Hy Averback, avec Peter Sellers, Leigh Taylor-Young, Jo van Fleet, David Arkin.

Lady in Cement (La Femme en ciment). Film en couleurs de Gordon Douglas, avec Frank Sinatra, Raquel Welch, Richard Conte, Martin Gabel, Lainie Kazan.
Depuis quelques années, il semble que la production de Gordon Douglas sinue entre la dénonciation exaltée des violences exercées par la Société (Sylvia, Le Détective) et l'exploitation tranquille des violences dont se repait le public (Tony Rome, Lady in cement). Pas grand chose à dire donc sur le dernier, sinon que le savoir-faire du réalisateur et la bonne humeur des interprètes s'exercent en vain sur un canevas atrocement éculé. Et quelle idée d'avoir traduit « The Lady in cement » par « La Femme en ciment ». — P. Br.

Ride Lonesome (La Chevauchée de la vengeance). Film en couleurs de Budd Boetticher, avec Randolph Scott, Karen Steele, James Best, Parnell Roberts, James Coburn, Lee van Cleef. Voir critique dans notre prochain numéro.
Tous les personnages sont déterminés uniquement dans le rapport de chacun à quelqu'un ou quelque chose de perdu ; dans la blessure que leur cause cette perte, et qui les met en mouvement. D'autre part, l'enjeu du récit est le meurtre d'un homme (Frank par Ben Brigade) et la possession d'une femme (Carrie par Sam Boone) ; enfin, le ressort de la narration — ce qui découle clairement des deux points précédents — est la logique du désir. De là à dire que le signifiant-clé du film, autour duquel celui-ci s'organise, est celui de la castration, il y a un pas d'autant plus aisément franchi que le plan final de l'arbre en feu et le leitmotiv thématique de la pendaison y prennent toute leur signification symbolique. Le personnage solitaire et muet de Randolph Scott y trouve aussi une dimension inattendue. Nouvelle démonstration des qualités majeures de Budd Boetticher : l'économie prodigieuse de la narration et la rigueur mathématique du récit.
P. Br.

3 films allemands

Die Artisten in der Zirkuskuppel : Ratlos (Les Artistes sous le chapiteau : perplexes). Film en noir et blanc de Alexander Kluge, avec Hannelore Hoger, Siegfried Graue, Alfred Edel, Bernd Holz.
Il aurait peut-être fallu ici une longue critique-démontage de l'opération-Kluge. Ç'aurait été lui accorder un peu trop d'honneur, mais ç'aurait été en partie justifié par le curieux phénomène dont Kluge (suite à de savants efforts) est devenu le lieu. Faute de cela, efforçons-nous quand même de signaliser le panneau en question, dans lequel tant de critiques s'empressèrent de tomber. Et cela revient à dire qu'il était assez adroitement agencé puisque, outre les critiques, il arriva même à des spectateurs d'y tomber. Car Kluge, remarquable ordinateur, sait bien jouer des différents tableaux jugés par lui les plus rentables : celui de la **description** (avec sa dimension de vraie/fausse distance), reprise de son système littéraire (dans lequel il avait su lui conférer un ton propre), celle de la **critique** (qui sait se

tenir à sa place, c'est-à-dire dans l'entre-deux-modes de la virulence et de la séduction), le tout lié par un sens aigu de l'**exhibitionnisme formel**, qui naît du recensement quasi exhaustif de tous les « signes extérieurs de modernité ».
Il faut pourtant mettre à l'actif du film la même qualité qui faisait tout le charme du précédent « Anita G. », à savoir un attachant personnage féminin, Hannelore tenant ici la place d'Alexandra. M.D.

Helga und Michael (Helga et Michael). Film en couleurs de Eric F. Bender, avec Ruth Gassmann, Felix Franchy.
On oserait à peine parler d'un tel salmigondis, n'était l'ampleur du phénomène auquel il donne lieu. Il faut donc se dévouer. Et signaler d'abord que le film comporte, malgré tout, trois minutes visibles, parce que purement documentaires : celles où l'on présente les différents moyens anticonceptionnels. On devrait donc bien extraire ce passage du film pour le passer aux entractes. Ce serait le premier film publicitaire utile.
Pour le reste, on baigne constamment dans une laideur à peine dicible, coupée heureusement de quelques moments de comique involontaire. A mentionner en outre une assez jolie contradiction qui donne bien la mesure du film. Car, après avoir entendu au début que la nudité et la sexualité ne devaient pas être génératrices d'angoisse, il nous faut endurer tout le reste du film une pruderie, un conformisme et un moralisme des moins ragoûtants. On a bien là une des pires tentatives qui soient de récupération sociale, religieuse, voire politique de la sexualité. Il ne faut donc pas s'étonner de voir la censure applaudir à ce film (qui est l'équivalent sur le sexe de ce qu'est « Z » sur la politique), ni de voir nonnes et curés y courir et s'en faire les supporters. La position de l'Eglise, ici comme ailleurs, est que, les temps ayant changé, les armes aussi doivent changer (en fonction d'un but qui reste toujours le même : l'asservissement) et qu'il faut récupérer, encercler ou noyauter ce qu'on ne peut plus désormais empêcher — M.D.

Der Morder Club (Enigme à Central Park). Film en couleurs de Werner Jacobs, avec George Nader.

3 films anglais

The Charge of the Light Brigade (La Charge de la Brigade Légère). Film en couleurs de Tony Richardson, avec David Hemmings, Trevor Howard, John Gielgud, Vanessa Redgrave, Harry Andrews.
A au moins le mérite de nous faire pressentir le grand film politique qu'il aurait pu être. Donnera de toute façon à rire ou à penser, ce qui n'est pas si mal. Est constamment enrichi ou entravé par le système de contradictions dans lequel Richardson s'empêtre, soit qu'il veuille faire de ces contradictions le moteur même du film, soit que croyant les avoir ainsi asservies, il en suscite d'autres, imprévisibles, dont il cherche à se tirer de curieuse façon. Bref, une passionnante esquisse d'un système à plusieurs niveaux qui, au fur et à mesure qu'il se déforme, ne cesse pourtant de nous informer — fût-ce négativement. A noter, entre autres mécanismes, celui qu'incarne le personnage de Hemmings, le jeune capitaine sans cœur qui, dans sa volonté toute technicienne de faire des guerres un peu plus efficaces, finit par être infiniment plus « humain » que ceux qui laissent s'ouvrir à tout hors de propos les vannes de l'honneur ou de la sentimentalité.
Ainsi, débordant d'un « relativisme » tous terrains, parfois élémentaire, toujours passionnant (à noter sur le terrain de la bataille, les différentes idées qu'on peut s'en faire suivant qu'on est placé en haut ou en bas), le film nous conduit toujours, finalement, à le gratifier de plus d'idées qu'il n'en met en œuvre.
C'est d'autant moins à négliger que, vu le prix que coûte le cinéma, on n'est sans doute pas prêt de revoir une production de cette taille orientée sur la démystification. C'est donc à chacun de refaire, à partir de ce film (c'est son mérite que de nous y inviter), le film idéal qui pourrait être fait sur — disons les guerres napoléoniennes (pour nous en tenir aux temps semi-reculés) ou sur les plus récentes entreprises de la dernière mondiale : regrettons très fort ici de ne pouvoir voir un remake par Richardson de notre cocoricant « Paris brûle-t-il ? » M.D.

The Great Catherine (La Grande Catherine). Film couleurs de Gordon Flemyng, avec Peter O'Toole, Jeanne Moreau, Zero Mostel, Jack Hawkins.

Southern Star (L'Etoile du Sud). Film en couleurs de Sidney Hayers, avec Ursula Andress, Georges Géret, Orson Welles, George Segal.

1 film belge

Marchands de femmes. Film de John Marin, avec Clint Douglas, Nathalie Link, Jean Barrez, Dominique Delpierre.

1 film israélien

Six Jours pour l'éternité. Film de Yakov Hameiri et Tova Biran.

1 film suédois

Ormen (L'Amour sans uniforme). Film de Hans Abramson, avec Christina Schollin, Harriet Andersson, Hans Hernbach.
Sous ce titre espiègle se cache en fait l'adaptation d'un récit, « Le Serpent », de Stig Dagerman, écrivain suédois des années 45-55 qui ne passe pas précisément pour un farceur : plus précisément, transcription, semble-t-il fort littérale, de la première partie de ce bref roman (ou longue nouvelle). Récit quasi « phénoménologique » de vingt-quatre heures de la vie d'une jeune femme, cuisinière au mess d'une caserne, et soumise à la fascination du mal par l'entremise d'un glacial don juan de garnison : aller-retour (le film est fait de leurs étapes et des rencontres qui se produisent) entre séduction et abandon, matricide et partouze, entre dégoût de soi et déréliction, entre absence et absurde · bref, bien plus près de Faulkner ou Higgins, ou de (la « thématique » de) Bergman, que du Midi-minuit, dans le plain-champ luthérien. Abramson, dont nous ignorons jusqu'alors tout autre film, hésite lui aussi tout du long entre illustration et reprise en charge ; mais les lieux, les durées, les visages, les gestes sont peu à peu tous soumis à la même force de gravité, le venin opère. — D.A.

Ces notes ont été rédigées par Dominique Aboukir, Pascal Bonitzer, Jean-Louis Comolli, Michel Delahaye et Sébastien Roullet

Abonnements 6 numéros : **France, Union française, 36 F - Etranger, 40 F.** 12 numéros : **France, Union française, 66 F - Etranger, 75 F.** Librairies, Etudiants, Ciné-Clubs : **58 F** (France) et **66 F** (Etranger). **Ces remises de 15 % ne se cumulent pas.**

Anciens numéros (sauf spéciaux) : **5 F - Anciens numéros spéciaux** (en voie d'épuisement) : **10 F.** Les anciens numéros des Cahiers du Cinéma sont en vente à nos bureaux (63, av. des Champs-Elysées, Paris-8e, 359 01-79), ainsi qu'à la LIBRAIRIE DU MINOTAURE (2, rue des Beaux-Arts, Paris-6e, 033 73-02). **Port :** Pour l'étranger, **0,25 F** en sus par numéro. **Numéros épuisés :** demander la liste des numéros épuisés en écrivant à nos bureaux. **Tables des matières :** Nos 1 à 50, **épuisée ;** Nos 51 à 100, **5 F ;** Nos 101 à 159, **12 F.**

Les envois et l'inscription des abonnements seront faits dès réception des chèques, chèques postaux ou mandats au **CAHIERS DU CINEMA, 63, av. des Champs-Elysées, Paris-8e, tél. 359 01-79** - Chèques postaux : 7890-76 Paris.

En raison du retard apporté au règlement des factures, la direction des **CAHIERS** a décidé d'accepter les abonnements transmis par les libraires uniquement lorsqu'ils sont accompagnés du règlement.

Edité par les Editions de l'Etoile - S.A.R.L. au capital de 20 000 F - R.C. Seine 57 B 19 373 - Dépôt à la date de parution - Commission paritaire no 22 354
Imprimé par P.P.I., 26, rue Clavel, Paris-19e - Le directeur de la publication : Frank Tenot.

ne faites surtout pas comme lui...

achetez plutôt

GRANDS MUSEES

La nouvelle publication d'art mensuelle tout en couleurs, chaque mois, chez tous les marchands de journaux.

90 toiles de maîtres pour **9,90** F

Chaque mois, chez vous, les plus belles toiles d'un des plus grands musées du monde.



GRANDS MUSÉES est une publication d'intérêt permanent pour parfaire votre culture, pour posséder l'essentiel du patrimoine artistique de l'humanité, pour retrouver chez vous l'émotion ressentie devant l'œuvre originale. Enfin véritable encyclopédie, GRANDS MUSÉES constitue pour tous un musée privé de consultation aisée, accompagné de textes clairs et de commentaires de qualité.

ABONNEMENT : si vous le préférez, votre marchand de journaux vous abonnera à des conditions avantageuses et vous recevrez chez vous sans frais supplémentaires, chaque mois l'un de ces extraordinaires numéros. Pour conserver cette précieuse collection, d'élégants étuis seront mis à votre disposition.

c'est une publication HACHETTE-FILIPACCHI

